





THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



DIE GROSSHERZOGLICHE
GEMÄLDE-GALERIE ZU OLDENBURG

DIE GROSSHERZOGLICHE
GEMÄLDE-GALERIE
ZU
OLDENBURG.



TEXT VON

DR. WILHELM BODE.

14
200
201



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1888.

Kupferdrucke

aus der Druckerei der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“.

Textdruck

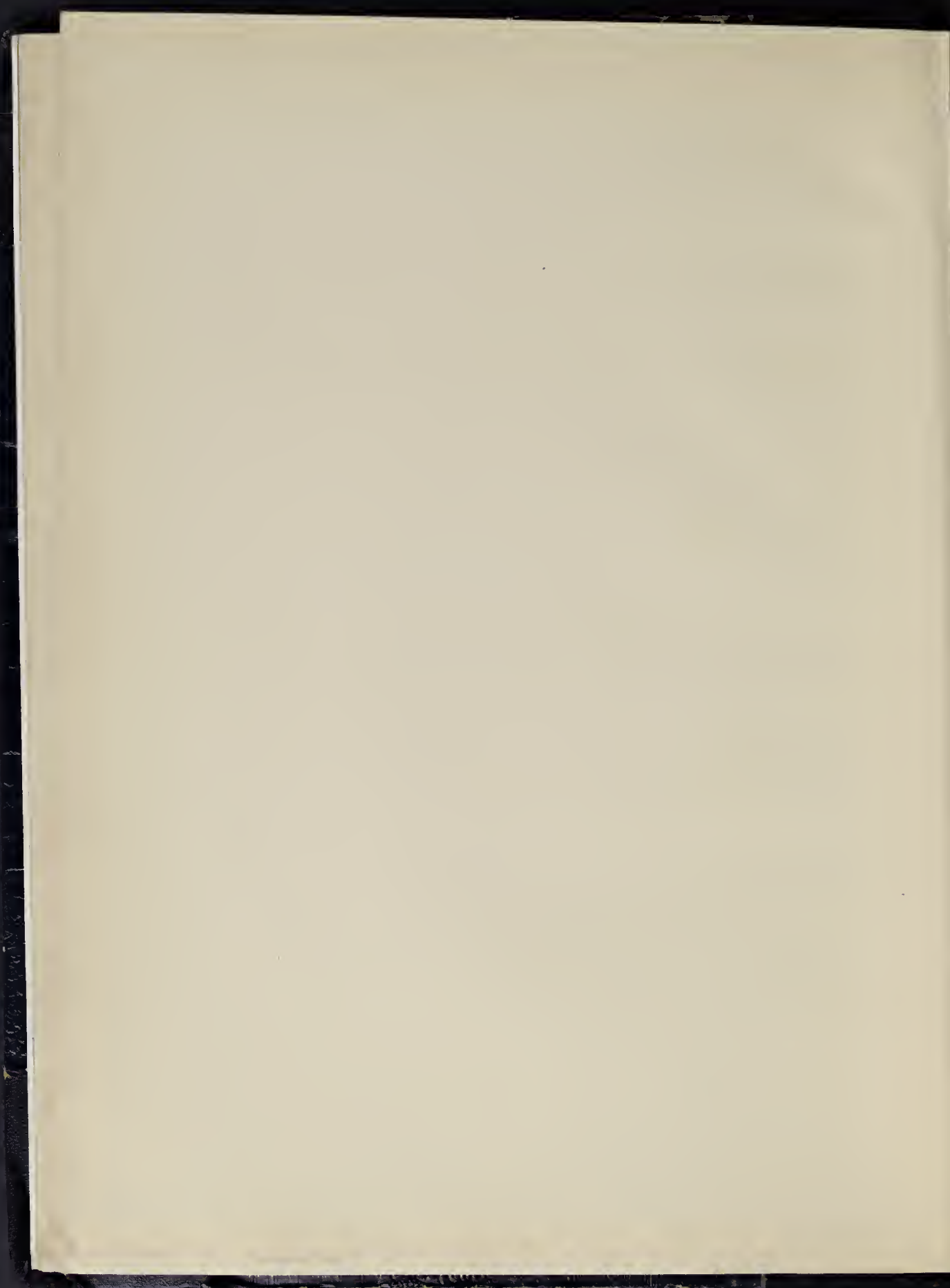
aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Papier

aus der k. k. priv. Papierfabrik „Schlöglmühl“ in Wien.

RIJKS
MUS^M B

BILDERLESE
AUS KLEINEREN GEMÄLDESAMMLUNGEN
IN DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH





Die Malerei bei den germanischen Völkern. Fresco von Griespenkerl im Treppenhause des Augusteums zu Oldenburg.

VORWORT.



INE der Segnungen des feligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, welche wir jetzt inmitten des Einheitsstrebens und der Neugestaltung Deutschlands gar zu leicht übersehen, sind die zahlreichen öffentlichen Sammlungen, namentlich Kunstsammlungen, von denen fast jede auch nur mittelgroße deutsche Stadt die eine oder andere aufzuweisen hat.

Die hervorragendsten Sammlungen sollte man in den großen und reichen Freien Reichsstädten erwarten, welche den Sitz der deutschen Kunst zur Zeit ihrer Blüthe ausmachten: die auffällige Erscheinung, daß gerade diese Städte keine oder wenigstens keine nennenswerthe Kunstsammlungen besaßen, daß solche vielmehr zuerst von den Fürsten in ihren Residenzen angelegt wurden, erklärt sich zum Theil daraus, daß ein Überfluß an Kunstwerken, der zur Anlegung eigentlicher Sammlungen reizen konnte, erst eintrat, als Blüthe und Reichthum der Reichsstädte unrettbar untergraben waren. Auch gibt die Liebhaberei des Einzelnen viel leichter Veranlassung zum Sammeln als eine stets von Nützlichkeitsrückfichten geleitete vielköpfige Gemeinheit. Die deutschen Fürstenhöfe waren daher im siebenzehnten und namentlich im achtzehnten Jahrhundert, als die klaffendsten Wunden des Dreißigjährigen Krieges langsam zu vernarben anfangen, und als die Neigungen und Liebhabereien der Regierenden noch in keiner Weise durch Verfassungen eingeschränkt waren, recht eigentlich die Pflanzstätten für allerlei Kunst- und Raritäten-Cabinete, sowie für wirkliche Kunstsammlungen, insbesondere Gemäldegalerien. Eine weise Politik der neueren Zeit, in welcher die Zahl der regierenden Fürsten und der Residenzen allmählig sehr zusammengeschmolzen ist, hat diese Sammlungen nicht nur unangetaftet gelassen, sondern sie sogar vermehrt und sie in jeder Weise zur Geltung zu bringen gesucht.

Inzwischen ist dadurch, daß die Beschäftigung mit der Kunst nicht mehr ausschließlich ein Zeitvertreib hoher Personen ist, sondern in gewissem Sinne Gemeingut geworden ist, das Sammeln von Kunstwerken auch zur Aufgabe der Gemeinden herangewachsen; und zwar sind hierin gerade die Freien Städte, die bisher am meisten zurückgeblieben waren, vorangegangen: Frankfurt a. M., Bremen, Hamburg und — Leipzig, welches letztere es mir wohl nicht verargen wird, wenn ich es mit zu den „freien Städten“ rechne, denen es durch seine hervorragende Stellung in Wissenschaft und Handel und durch seine politische Denkungsart in gewisser Weise nahe verwandt ist. Freilich schließt sich auch hier

die Gründung der Sammlungen erst der Thätigkeit und Freigebigkeit Einzelner an, welche die eigenen, oft mit Aufwand eines großen Vermögens und der Hingebung eines ganzen Lebens zusammengebrachten Sammlungen den Städten zum Geschenke machten und diesen dadurch die Veranlassung gaben, ihrerseits für würdige Aufstellung und für Vervollständigung derselben zu sorgen.

Die in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in weiteste Kreise eindringende Freude an der alten Kunst, in diesen öffentlichen Sammlungen gebildet, hat ihrerseits auf die weitere Ausbildung derselben nach verschiedenen Richtungen hin gewirkt. Ein wesentlicher Factor aber in der Erziehung des Geschmacks im größeren Publicum sowohl wie in der Ausbildung des Interesses für jene kleineren, zum Theil bis in die neueste Zeit fast unbekanntem oder vergessenen Galerien war die Publication einzelner dieser Sammlungen in Radirungen. William Unger's Radirungen alter Gemälde in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, insbesondere seine Radirwerke der Braunschweiger und der Casseler Galerie haben dem großen Publicum diese Sammlungen gewissermaßen wiedereröffnet und zu gleicher Zeit den Geschmack an der Radirung neu belebt. Es war E. A. Seemann's Verdienst, ein Bedürfnis nach dieser Richtung in Deutschland zuerst als Verleger zu entdecken und ein Talent in seine richtige Bahnen einzuführen. Seitdem, also seit kaum fünfzehn Jahren, sind verschiedene ähnliche größere und kleinere Publicationen erschienen: das Wiener Belvedere in Unger's großem Radirwerk, die Städel'sche Galerie zu Frankfurt in Eisenhardt's Galeriewerk, die Pinakothek zu München in Raab's Publication; endlich wird auch von der Berliner Galerie ein großes Sammelwerk vorbereitet, von dem jedoch noch keine Proben vorliegen.

Neben diesen Sonder-Publicationen hat die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, ihren Zielen entsprechend, jene Anfänge der Seemann'schen „Zeitschrift für bildende Kunst“ in systematischer und umfassender Weise weiter auszubilden sich bestrebt. Die Pesther Galerie sowie eine Anzahl von alten Meisterwerken in Wiener Privatbesitz sind durch die Gesellschaft entweder vereinzelt oder als Galeriewerk ausgegeben worden. Mit dieser neuen Publication hat sich dieselbe ein umfassenderes festes Ziel gesetzt: die Veröffentlichung der hervorragenderen Gemälde jener kleineren Gemäldefammlungen Deutschlands und Oesterreichs, deren Werke in Radirungen bisher nicht vervielfältigt wurden. Zunächst sind die Galerien in Oldenburg und Schwerin, sowie die Privatfammlungen des Herrn Johannes Wesselhoeft zu Hamburg in Angriff genommen. In einiger Zeit werden auch schon aus den Sammlungen in Dessau und Woerlitz, sowie aus den Galerien von Gotha, Nürnberg und Darmstadt die ersten Proben dem Publicum vorgelegt werden können. Diesen werden sich später die Sammlungen in Prag, Wien und Innsbruck anschließen.

Für die Ausführung der Arbeiten sind die erprobtesten Kräfte in Deutschland gewonnen, welche sich zum Theil gerade in ihrer Thätigkeit für die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ ausgebildet und dadurch einen Namen gemacht haben. Die Gemälde aus der Oldenburger und Schweriner Galerie radiren Halm, Kühn, Eilers, Krauskopf, Onken und Rohr; jene der Wesselhoeft'schen Galerie Hecht, Doris Raab, Raudner, Deininger, Holzappel und Ritter.





DIE HEILIGE FAMILIE MIT DER MEERKATZE.



Die Malerei bei den romanischen Völkern. Fresco von Griepenkerl im Treppenhause des Augusteums zu Oldenburg.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG.

D
ie
 Gegenätze zu den meisten fürstlichen Gemäldesammlungen Deutschlands, die im Laufe des siebenzehnten und des vorigen Jahrhunderts oder bereits früher entstanden sind, fällt die Entstehung der großherzoglichen Galerie zu Oldenburg erst in die neue Zeit, und zwar ganz ausschließlich in diese. Es ist dies in der Geschichte des Landes begründet: abgesehen von dem für die Bildung eines Kunstbesitzes ungünstigen mehrfachen Wechsel der Herrscherfamilien in der alten Grafschaft Oldenburg, hatte nämlich das dänische Herrscherhaus bei der Abtretung von Oldenburg gegen den russischen Antheil an Holstein im Jahre 1773 den gefamnten Besitzstand an Kunstgegenständen aller Art nach Kopenhagen überführen lassen. Der Grund zu der jetzigen Oldenburger Galerie wurde erst gelegt durch Herzog Peter mit dem 1804 abgeschlossenen Kauf der Sammlung des Malers H. W. Tischbein. Dem Ankauf dieser Sammlung und einer Reihe von Einzelerwerbungen desselben kunstfönnigen Fürsten, sowie den ebenso zahlreichen und nicht minder werthvollen Ankäufen des jetzt regierenden Großherzogs verdankt die Galerie fast ihren ganzen jetzigen Bestand. Dieser verhältnismäßig modernen Entstehung und dem Geschmacke ihrer hohen Begründer verdankt sie zugleich einen doppelten Vorzug vor den meisten älteren fürstlichen Galerien Deutschlands: einmal ist sie fast völlig freigehalten von allen schlechten Bildern, von Nachahmungen und Copien, und sodann bietet sie in ihrem nicht sehr umfangreichen Bestande doch ein einigermaßen vollständiges Bild von der Entwicklung der Malerei. Ein doppelter Vortheil für die Ausbildung des Kunstsinnes im Publicum, welches in den meisten anderen kleineren Galerien Deutschlands so leicht durch die Fülle von Mittelgut und Schlechtem auch den Geschmack für das wirklich Gute in diesen Sammlungen nicht zu gewinnen vermag. Freilich fehlen der Oldenburger Sammlung dafür die Perlen ersten Ranges, welche jene Galerien zumeist, wenn auch vereinzelt, aufzuweisen haben.

Die Tischbein'sche Sammlung, welche, wie erwähnt, den Grundstock der Galerie bildet, bestand aus 86 Gemälden der verschiedensten Schulen, welche Tischbein theils während seines Aufenthaltes in Italien, theils später in Oldenburg durch Vermittlung Hamburger Kunsthändler erworben hatte. Bemerkenswerth sind darunter eine Reihe von Bildnissen venezianischer Meister, von P. Bordone, L. Bassano und Moroni, ferner die beiden Porträts von Amberger, verschiedene Bilder von Rembrandt'schen Schülern und einige unbedeutendere kleine holländische Gemälde. Nach Ausscheidung

einer kleinen Zahl von Bildern, die nicht für galerieswürdig gehalten und daher an Tischbein zu gelegentlichem Austausch zurückgegeben wurden, erfolgte die Vereinigung der Sammlung mit dem alten Bestand und wurde von der ganzen, nunmehr 141 Gemälde betragenden Galerie schon im Jahre 1805 das erste Verzeichniß ausgegeben.

Trotz der Kriegswirren war Herzog Peter selbst im Exil auf stetige Vermehrung der Sammlung durch einzelne Erwerbungen bedacht. Das interessante Bild von Andrea Solario wurde 1808 in Paris gekauft, fast gleichzeitig die Madonna von Mabufe und das Stilleben von G. de Wife; in den zwanziger Jahren wurden verschiedene Gemälde von Verchuring, Salomon van Ruysdael, Snyders, Jan van Huyfum, Hoeckgeest u. A. erworben.

Der Nachfolger, Großherzog August, wandte sein Interesse vorwiegend der Vermehrung der naturwissenschaftlichen Sammlungen zu. Erst der Sohn desselben, der regierende Großherzog, hat durch stetige und umfangreiche Erwerbungen die Sammlung der Zahl wie dem Werthe nach mehr als verdoppelt und für die Aufstellung derselben in einem würdigen Neubau Sorge getragen. Anfangs wurden die Ankäufe in deutschen Sammlungen gemacht, und zwar mit möglichster Ausnützung der immer feltener werdenden Gelegenheiten. Im Jahre 1854 wurde eine Auswahl aus der Mannheimer Sammlung Straufs getroffen und 1859 eine Anzahl Bilder der Löhrl'schen Galerie in Leipzig erworben. Aus mehreren gegen Ende der sechziger Jahre käuflichen Privatfammlungen in Norddeutschland suchte man in ähnlicher Weise die Hauptbilder für die Galerie zu sichern; so aus den Sammlungen von Quandt, Rühle und Bartels. Schon vorher hatte die Eröffnung des Neubaus für die Gemäldefammlung im Jahre 1866 den Anstoß gegeben zu einer umfassenderen und bedeutungsvollen Bereicherung der Sammlung bei Gelegenheit der 1867 in Paris erfolgten Versteigerung der größten deutschen Privatgalerie, der Sammlung Schönborn-Pommersfelden. Die Oldenburger Galerie verdankt diesem Ankaufe eine Anzahl ihrer hervorragendsten Gemälde, so die Mutter Rembrandt's, den heiligen Franz von Rubens, das Bildniß von Lorenzo Lotto, die Bilder von Melchior de Hondecoeter, Philips Wouwerman u. A. Auf die Anregung des bekannten, ebenso ehrenwerthen als verdienten deutschen Kunsthändlers und Kunsthändlers Otto Mündler in Paris, dessen Rath schon bei der Auswahl aus der Schönborn'schen Sammlung mitbestimmend war, erwarb der Großherzog in den folgenden Jahren, in Paris sowohl wie in Italien, bei verschiedenen Reisen eine Reihe guter Gemälde italienischer Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, für welche der hohe Sammler sowohl wie sein Rathgeber eine besondere Vorliebe hatten.

Seit dem Jahre 1870 sind nur noch vereinzelt Ankäufe gemacht worden. Die Galerie zählt jetzt, mit Einschluß der Tischbein-Sammlung, etwa 350 Gemälde. Seit der Eröffnung in den neuen Räumen im Jahre 1866 hat die Galerie vor den meisten größeren Sammlungen Deutschlands den Vorzug voraus gehabt, einen, theilweise auf Bestimmungen Waagen's beruhenden, sehr sorgfältig und ausführlich gearbeiteten Katalog aus der Feder des langjährigen verdienten Vorstandes der Oldenburger Sammlung, Kammerherr von Alten, zu besitzen, der unter Anderem in der Wiedergabe der Künstlerinschriften im Facsimile, sowie in der Angabe der Holzarten, auf denen die Bilder gemalt sind, allen anderen Galerie-Katalogen vorangegangen ist.



GEMÄLDE DER ITALIENISCHEN SCHULEN.

DAS früheste benammbare und zugleich das erste namhafte Gemälde der Galerie ist das Madonnenbild des FRA ANGELICO (Nr. 7), ein feltener Schatz in den Galerien auferhalb Italiens. Das Bild wurde im Jahre 1869 in der Versteigerung der Sammlung von Quandt in Dresden erworben; ein echtes und im Wefentlichen gut erhaltenes Werk aus der früheren Zeit des Frate, welches einem gleichzeitigen Madonnenbilde von etwa gleicher Gröfse in der Berliner Galerie am nächsten steht. Doch verdient das Oldenburger Bild durch feine bessere Erhaltung entschieden den Vorzug. Das nackte Christkind auf dem Schofse, thront die Himmelskönigin einfam in feierlichem Ernst. Während die Künftler des Trecento durch die reichen Costüme, die gemusterten golddurchwirkten Stoffe ihre Gottes-



Schule Raffael's, „Heilige Familie“.

mutter stattlicher und herrlicher darzustellen suchten, hat Fra Angelico gerade durch die schmucklose Tracht, durch die feichte Färbung von Kleid und Mantel den Ernst der Gestalt noch zu erhöhen gesucht: offenbar unter dem Einflusse seines jüngeren, aber gewaltigeren und bahnbrechenden Landsmannes Masaccio. Nur der Goldstoff des Kissens, auf dem Maria sitzt, und der Vorhang hinter der Madonna haben noch die alterthümliche Musterung, ein Beweis mehr, daß dieses Bild zu den frühesten Werken des „engelgleichen Mönches“ gehört.

Ein interessanter Jünglingskopf (Nr. 8) ist im Katalog als „dem Masaccio zugeschrieben“ bezeichnet, wohl auf Grund der in der That auffallenden Verwandtschaft dieses Bildes mit dem bekannten al fresco gemalten jugendlichen Bildnisse in den Ufficien, welches dort noch immer als Masaccio bezeichnet ist, aber nach Cavalcaselle's Bestimmung jetzt dem Filippino zugeschrieben wird. Der Kopf ist durch seine schönen, ausgesprochen italienischen Züge: die fein gebogene Nase, die vollen sinnlichen Lippen des

schön geschwungenen Mundes und das dicke Haar von befonderer Anziehungskraft. Leider beeinträchtigen ein trüber Firnis und Retouchen, namentlich die Übermalung des Hintergrundes die Wirkung des Bildes, so daß die Entscheidung darüber sehr erschwert wird, ob wir darin ein echtes Werk des SANDRO oder eine unter dessen Einfluß entstandene Arbeit von FILIPPINO zu sehen haben.

Auch von den übrigen gleichzeitigen Gemälden der FLORENTINER SCHULEN wird sich kaum für eines die Bezeichnung, unter welcher dieselben erworben worden sind oder die man ihnen jetzt beilegt, rechtfertigen lassen. Doch besitzen mehrere derselben gerade dadurch ein besonderes Interesse, daß wir darin einige jener zwar untergeordneten und mehr oder weniger abhängigen, aber doch entschieden ausgesprochenen anonymen Künstlerindividualitäten kennen lernen, deren gerade Florenz um die Wende des Jahrhunderts eine beträchtliche Zahl besaß. Dadurch, daß sie regelmäßig den Meistern zugeschrieben werden, von denen sie abhängig sind, und an die ihre Werke am meisten erinnern, pflegen sie in ihrer Eigenart verkannt zu werden und zugleich die Charakteristik jener großen Meister, von denen ihre Kunst abgeleitet ist, zu trüben, bis einmal ein glücklicher Fund in italienischen Archiven oder eine Bezeichnung auf einem Bilde den Anhalt bietet, auf einen nunmehr gesicherten Namen eine Reihe stylverwandter Bilder zusammenzustellen.

Von zwei Madonnenbildern, welche in der Galerie unter dem Namen LORENZO DI CREDI aufgeführt sind, steht das Rundbild (Nr. 8 A) diesem Künstler allerdings sehr nahe; aber ein eigenhändiges Werk desselben vermag ich nicht darin zu sehen. Verschiedene Gemälde des gleichen Motives sind diesem Bilde so verwandt, daß sie auf die Hand desselben Nachfolgers von L. di Credi zurückgeführt werden dürfen; so namentlich ein von Rumohr unter Verrocchio's Namen für die Berliner Galerie erworbenes Rundbild (Nr. 104), welches Waagen sogar geneigt war, dem Leonardo zuzuschreiben. Geringer Farbeninn, schwerer grauer Ton und ungeschickte, eckige Zeichnung sind die charakteristischen Merkmale dieses Künstlers, der dadurch fast wie ein unter italienischen Einflüssen ausgebildeter Niederländer erscheint.

Das zweite dem Credi zugeschriebene Gemälde der Oldenburger Sammlung, die „Anbetung des Kindes“ (Nr. 8 B), hat zu demselben entferntere Beziehungen und zeigt einen eigenartigen, allerdings wieder etwas absonderlichen Künstler. Von demselben ist mir bisher nur noch ein Werk bekannt geworden, das Rundbild der Madonna zwischen zwei Engeln, im Besitze von Mr. Alexander Corella zu London, welches in der Winter-Exhibition von 1884 unter Nr. 272 („Florentine School“) ausgestellt war. Dem Credi zeigt sich daselbe verwandt in den vollen Formen, sowie — wenigstens in dem Oldenburger Bilde — auch in der Composition; in der auffallend hellen und reichen Färbung dagegen, in welcher verschiedene Roth und Gelb dominiren, lehnt sich der Künstler mehr an Domenico Ghirlandajo an. Ganz eigenthümlich und sofort kenntlich ist der Künstler in dem Lächeln seiner Gestalten; daselbe ist dem Lächeln in den Köpfen einzelner Leonardo-Schüler, wie besonders Cesare da Sesto, verwandt, aber noch typischer und noch mehr übertrieben. In dem Londoner Bilde ist dieses so stark, daß der Ausdruck durch die kleinen und geschwungenen Mündchen und die Grübchen geradezu caricirt erscheint.

Zwei Bruchstücke eines größeren Bildes, schwebende Engel darstellend, welche musizieren (Nr. 10 und 11), wurden aus der Quandt'schen Sammlung unter dem Namen Benozzo Gozzoli erworben und sind jetzt Raffaellino del Garbo zugeschrieben; wie ich glaube, nicht ganz mit Recht. Wie überhaupt die Unterscheidung der verschiedenen in Florenz um die Wende des Jahrhunderts auftretenden Maler mit dem Namen Raffael der Kunstgeschichte noch mancherlei Schwierigkeiten darbietet, so ist auch Raphael de Capponibus oder de Florentia mit dem Beinamen del Garbo in seiner Entwicklung noch nicht genügend bekannt, und sind daher die meisten seiner Gemälde nicht hinreichend gesichert oder sie sind verkannt worden. Die beiden fraglichen Bruchstücke der Oldenburger Galerie stimmen aber weder mit

Raffaellino's zweifellosen Werken von der hellen heiteren Färbung und der feinen weißlichen Carnation feiner späteren Zeit überein, noch mit den in unmittelbarem Anschlusse an feinen Lehrer und Mitarbeiter Filippino entstandenen, fast bis zur Buntheit farbigen früheren Gemälden. Dafs diese letzteren, von denen das Hauptwerk, eine grofse Altartafel, sich in der Galerie zu Berlin befindet, neuerdings (wie ich glaube mit Unrecht) dem Filippino selbst zugeschrieben werden, sei hier nur im Vorbeigehen wenigstens erwähnt. Die ovale Gesichtsförmigkeit, die schlanken Finger der schwach gezeichneten Hände, die weißlichen Lichte und kühlen grünlichen Schatten im Fleisch in jenen Oldenburger Bildchen sind so charakteristische Merkmale, dafs sich danach andere Gemälde desselben Meisters un schwer müfsten bestimmen lassen.

Das Madonnenbild, welches der Katalog unter dem Namen des Fra Filippo aufführt (Nr. 9), ist im gleichen Jahre wie die letztgenannten Gemälde, 1869 im italienischen Kunsthandel erworben. Fra Filippo selbst vermag ich nicht darin zu erkennen, wohl aber einen beachtenswerthen Nachfolger desselben: derselbe ist weder so grofs und phantasiereich wie Filippo, noch besitzt er dessen Fülle von lebensvoller Naturanschauung. Er folgt ihm vielmehr im lieblichen Ausdruck feiner schlanken Gestalten, den er fast zur Schwermuth steigert, sowie in der hellen Färbung und der blonden Carnation; ähnlich etwa wie in Perugia Boccati. Von deutschen Galerien besitzt Berlin ein Madonnenbild von der Hand desselben Künstlers, das kürzlich aus den Magazinsbeständen in die Sammlung aufgenommen wurde, während eine gröfsere „Verkündigung“ (Nr. 1065 Art des Fra Filippo) gleichzeitig an die Galerie in Cassel abgegeben worden ist. Vielleicht haben wir auch diesen Künstler nicht in Florenz selbst, sondern in einer der südlich von Florenz am Appenin gelegenen Städte Mittelitaliens zu suchen.

Von den Künstlern der älteren LOMBARDISCHEN SCHULE, die wir in gröfseren Galerien, ausserhalb der lombardischen Städte, nur selten und fast immer sehr vereinzelt antreffen, hat die Oldenburger Galerie etwa die gleiche Zahl von Gemälden aufzuweisen wie aus der florentiner Schule; und zwar meist zweifellose Werke bekannter Meister. Doch glaube ich auch hier nicht in allen Fällen an der Bestimmung des Kataloges festhalten zu können.

Der selbst in Italien äufserst seltene Altmeister der lombardischen Malerei Vincenzo Foppa fehlt auch hier; doch gibt ein kleines Madonnenbild seines Schülers Ambrogio di Stefano da Fossano, genannt BORGOGNONE (Nr. 34) durch den engen Anschlusse an Foppa auch von diesem noch eine gewisse Vorstellung. In dem fast schlichteren naiven Ausdruck von Madonna und Kind, in der gemüthlich anheimelnden Einrichtung des Zimmers, aber auch in dem Mangel an grossem Sinn in Aufbau, Charakteristik und Zeichnung bekundet sich hier die Verwandtschaft der lombardischen mit der gleichzeitigen nordischen Kunst, von der sie theilweise und nach verschiedenen Richtungen wohl direct beeinflusst wurde.

Während Borgognone, obgleich seine Thätigkeit mit der des Leonardo in Mailand beinahe zusammenfällt, fast unberührt von diesem an feinen altlombardischen Traditionen festhält, werden die übrigen, meist etwas jüngeren Meister dieser Schule, von Leonardo's in der Lombardei wie ein Zauber wirkender Kunst mehr oder weniger stark beeinflusst. Dies beweisen auch die übrigen lombardischen Gemälde der Oldenburger Galerie.

Dem Borgognone und selbst Foppa noch am nächsten steht ein reizvolles Profilbildnis einer jungen Frau auf dunklem Grunde, das dem Boltraffio zugeschrieben wird (Nr. 38 B). Halm's Radirung gibt daselbe ebenso reizvoll als treu wieder. Daselbe besitzt weder die helle und trotz des kühlen Tones so leuchtende Elfenbeinfarbe des Fleisches, noch die meisterhafte Modellirung und emailartige Behandlung, welche uns Boltraffio's Gemälde meist sofort herauserkennen lassen. Es erscheint mir

vielmehr als ein charakteristisches Werk des Mailänders AMBROGIO PREDÀ. Auffassung und Arrangement des Bildes, zum Theil auch die Beleuchtung und der bräunliche Fleishton mit feinen weißlichen Lichtern erinnern auffallend an das bekannte weibliche Profilporträt der Ambrosiana, welches bis vor Kurzem unbefritten als ein frühes Meisterwerk des Leonardo galt. Diese Verwandtschaft könnte allerdings als ein Grund mehr für Morelli's („Lermoloeff's“) Ansicht angeführt werden, daß dieses Bildniß nicht mehr und nicht weniger als ein Werk unseres Ambrosius de Predis sei. Aber der gewaltige künstlerische Abstand zwischen beiden Bildern scheint mir gerade umgekehrt der beste Beweis zu sein, daß das eine Bild in Nachahmung des anderen entstanden, und daß jenes herrliche Bildniß in der Ambrosiana mit Preda nichts weiter zu thun hat, als daß es diesem zum unerreichten Vorbild diente. Wenn Morelli seine Bestimmung der in diesem Bilde Dargestellten als Bianca Maria Sforza auf eine miniaturartige kleine Zeichnung derselben in der Akademie zu Venedig stützt, die gewiß nicht von Leonardo und viel eher in der That von Preda herrührt, so muß eine Verwechslung oder sonst ein Irrthum ihn getäuscht haben. Denn schon ein ganz flüchtiger Vergleich beider Profile muß Jedermann überzeugen, daß wir zwei grundverschiedene Persönlichkeiten vor uns haben. Zeigt daher das Blatt in Venedig das Bildniß der Bianca Maria — und dies wird in der That durch das nebenstehende Bildniß des Kaisers Maximilian sehr wahrscheinlich gemacht — so kann die im Gemälde der Ambrosiana Dargestellte nicht die Gattin des Kaisers sein und muß vielmehr eine dritte Persönlichkeit darstellen. Auch ist die Annahme Morelli's, jenes Porträt sei im Jahre 1493 gemalt, als Bianca Maria dem Kaiser Maximilian verlobt wurde, entschieden unwahrscheinlich; denn die Braut des Kaisers war damals bereits Witwe und zählte schon 21 Jahre, während das Bild der Ambrosiana uns ein junges Mädchen von sechzehn oder höchstens achtzehn Jahren zeigt. Auch würde mir aus dem Umstande, daß die Zeichnung der Bianca Maria sich auf demselben Blatte mit der Studie zu Maximilians Bilde vom Jahre 1503 findet, die Folgerung, daß auch ihr Bildniß aus demselben Jahre sein müsse, viel natürlicher scheinen, als daselbe zehn Jahre früher anzusetzen, wie Morelli thut.¹ Als einziger Beweis für die Identität der Person und zugleich des Künstlers, führt Morelli an, daß die Dargestellte auf dem Mailänder Bilde „denselben Perlen-schmuck am Halbe und auf der Brust trägt, wie auf der Federkizze in der Akademie zu Venedig“ (was übrigens nicht einmal ganz richtig ist). Denselben Schmuck trägt aber auch die heilige Lucia auf dem neuerdings ausgestellten Berliner Auferstehungsbilde, das wir dem Leonardo zuschreiben und das Herr Morelli wenigstens gewiß nicht für Preda in Anspruch nehmen wird; und ebenso sind auch die für Leonardo so charakteristischen Bandverfächtigungen an den Bordüren der Kleider beiden Bildern gemein. Ganz ähnlich geschliffene und gefasste Steine, wie in dem Mailänder Bildnisse, finden wir außerdem in verschiedenen bekannten Gemälden Leonardo's, so in dem Bildnisse der sogenannten Crivelli im Louvre und in der „Vierge aux rochers“. Entscheidend für oder gegen einen Künstler wird aber bei einem Vergleich verschiedener Bilder weder die Übereinstimmung der dargestellten Persönlichkeit noch ihres Schmuckes sein; und das hat meines Erachtens auch Giovanni Morelli schwerlich behaupten wollen, wenn seine Worte es auch auszusprechen scheinen. Ja, einem Bildnisse gegenüber wird der berühmte Kunstforscher nicht einmal unbedingt seine „Experimentalmethode“

¹ Giovanni Morelli bezieht einen Passus des Anonymus über ein Profilbildniß der Bianca Maria, dessen Künstler der Anonymus leider anzugeben vergißt, weil ihm der Name entfallen zu sein scheint, ohne den geringsten Anstand auf das Porträt der Ambrosiana, das sich — wie er sagt — „im Jahre 1525 im Besitze des Taddeo Contarino in Venedig befand.“ Wie sollte aber wohl ein, wie Herr Morelli annimmt, für den Bräutigam Maximilian gemaltes und ihm doch gewiß auch überreichtes Gemälde seiner zukünftigen Gattin schon wenige Jahre nach des Kaisers Tode aus dessen Besitze verschwunden und in's Ausland gekommen sein? Die Wahrscheinlichkeit spricht jedesfalls dagegen. Denn trotz der Geldverlegenheiten gingen doch weder Maximilian noch sein Nachfolger Karl V. so mit den Bildnissen ihrer nächsten Verwandten um; anderseits würde aber ein Venezianer Liebhaber schwerlich hohe Summen angewandt haben, um Gemälde eines Preda aus kaiserlichem Besitze an sich zu bringen.

angewandt wissen wollen; er wird dabei nicht aus demselben „faunsartig zugespitzten“ Ohr oder aus den gleichen „kurz gekauten, schmutzigen“ Nägeln mit Nothwendigkeit auf denselben Künstler schließen wollen. In erster Linie entscheidend bleiben immer die künstlerischen Qualitäten, und diese zeigen einen gewaltigen Abstand zwischen den mit Sicherheit oder einiger Wahrscheinlichkeit dem Preda zuzuschreibenden Bildnissen und dem Porträt der Ambrosiana. Statt der mit höchster Feinheit empfundenen Zeichnung hier, ist Preda's Zeichnung scharf und doch nicht präcis; statt der trefflichen Modellirung bei durchgehender Helligkeit, modellirt Preda mit weissen Lichtern und kühlen grauen Schatten; Preda's Malweise erscheint trocken und kleinlich im Vergleich zu der flüssigen und leuchtenden Färbung des Mailänder Bildnisses; und während hier die Durchbildung, namentlich auch in den Stoffen und in dem Schmucke unübertroffen da steht, kennzeichnet sich Ambrogio gerade hierin als untergeordneter Künstler. Für die Entscheidung über die Frage nach dem Meister des Bildes der Ambrosiana ist es nicht ohne Interesse darauf hinzuweisen, daß schon eine fast gleichzeitige Copie desselben im Besitze von George Salting in London vorhanden ist. Dieselbe rührt augenscheinlich von der Hand eines mailändischen Künstlers aus der Schule Foppa's, vielleicht gerade von Preda selbst her. Vor



Andrea Solari, „Herodias“.

Maximilians von 1502 in der Ambraser-Sammlung zu Wien. Dem erstgenannten Bildnisse steht auch das Jünglingsporträt nahe, welches Herr Senator G. Morelli in Mailand besitzt; und ein ähnliches Porträt befafs bis vor einigen Jahren Mr. Jarves in Florenz. Mehr dem trocken behandelten und kleinlich ausgeführten Kaiserbildnis nähert sich ein, diesem allerdings überlegenes Porträt eines älteren Mannes in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand, wo es als ein Werk des Foppa bezeichnet wird; freilich möchte ich den Preda nicht mit Bestimmtheit als den Urheber dieses Bildes bezeichnen. Auch das Oldenburger Bildnis gehört wohl zu diesen späteren Bildern, ist jedoch von reicherer Färbung und wärmerem Ton als die letztgenannten Gemälde.

Der hervorragendste Meister in dieser Gruppe mailändischer Künstler vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, ANDREA SOLARI, ist in der Oldenburger Galerie durch eines seiner seltenen Gemälde,

dieser Copie wird dem Beschauer die Schönheit des Originals durch den großen Abstand von demselben doppelt zum Bewußtsein kommen. Allerdings scheint der Einfluss Leonardo's, namentlich in diesem Bildnisse der Ambrosiana, auf Preda in dessen früherer Zeit günstig eingewirkt zu haben. Das beweist der Vergleich eines von 1494 datirten Porträts eines zwanzigjährigen Jünglings im Pelz, welches 1879 in der Sammlung Fuller-Maitland in London versteigert wurde, mit dem Bildnisse Kaiser

und zwar durch ein Werk von außerordentlicher Durchführung und tadelloser Erhaltung vertreten, die „Herodias“ (Nr. 39), welche 1808 in Paris von Bonnemaïson erworben wurde und muthmaßlich aus Malmaïson stammt. Sie trägt die Bezeichnung:

·ANDREAS DE·
·SOLARIO·
·F·

Der Gegenstand, welcher gerade die Renaissance durch den frappanten Gegensatz eines abgechlagenen Mannshauptes mit der blühenden Gestalt eines jungen Mädchens besonders anzog, ist uns heute nicht mehr sympathisch; aber das Schönheitsgefühl des Solario nahm dem Motiv wenigstens das Abfchreckende und steigerte das Interesse daran durch eine reiche und prächtige Färbung und eine ganz außerordentliche Durchführung. Mit besonderer Freude sind namentlich die reichen Stoffe und die Schmuckfachen, mit denen die Herodias förmlich bedeckt ist, in täuschender Wirkung ihres prächtigen Materials und ihrer Farbenpracht wiedergegeben. Freilich erscheint die Behandlung, zumal für das Motiv, fast zu glatt und zu flüchtig, und die Färbung durch



Gianpietrino oder M. d'Oggiono, „Maria mit dem Kinde.“

dere auf den jüngeren Hans Holbein — einwirkte, sondern für die Umgestaltung der Malerei in den Niederlanden im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts geradezu entscheidend wurde, wie sich insbesondere Mabuse, der „Meister der weiblichen Halbfiguren“ und andere bahnbrechende Künstler dieser Zeit daran begeisterten, dafür bietet gerade ein dem Mabuse zugeschriebenes Gemälde in der Oldenburger Galerie, das uns später beschäftigen wird, den interessantesten Vergleich. Dafs diese Composition des Solario seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein mus, beweist der Umstand, dafs er selbst eine freie Wiederholung davon angefertigt hat, welche sich jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindet (Nr. 432, früher Amberger und Leonardo genannt). Dafür sprechen aber auch verschiedene alte Copien und freie Nachbildungen von fremder Hand; eine darunter wieder in der Galerie des Belvedere, unter Luini's Namen.

Ein ansprechendes Madonnenbild, welches durch Mündler erworben wurde (Nr. 37), wird dem Andrea Salai zugeschrieben. Während uns dieser Gehilfe Leonardo's als selbständiger Künstler so gut wie unbe-

den schwarzen Grund, auf dem sie sich abhebt, fast zu reich, so dafs sie der Wirkung eines Enaïlbildes nahe kommt. Nach Farbegebung und Behandlung möchte ich das Bild für ein Werk vom Anfang seiner späteren Zeit halten, bald nach der kleinen Kreuzigung im Louvre von 1503 und vor oder gleichzeitig mit dem Hauptte des Johannes in derselben Sammlung vom Jahre 1507. Wie die lombardische Schule durch solche Gemälde nicht nur auf einzelne deutsche Meister — insbeson-

kannt ist, scheint mir das Bild die charakteristischen Merkmale eines anderen, in einer beträchtlichen Zahl von Gemälden bekannten Schülers von Leonardo aufzuweisen, des GIAMPIETRINO; wenn nämlich zwei ganz ähnliche Madonnenbilder in Rom, eines im Palazzo Rospigliosi, das andere im Palazzo Borghese diesem Künstler mit Recht zugeschrieben werden (vgl. Lermoloeff, „Die Werke italienischer Meister“ etc. S. 70). Nach den Typen, der tiefen, leuchtenden Färbung und dem Vorherrschenden eines Orangegebels in der Farbgebung, möchte ich bei allen diesen Bildern eher an MARCO D'OGGIONO denken.

GAUDENZIO FERRARI'S Madonna mit zwei Engeln, welche einen rothen Vorhang baldachinartig hinter ihr emporhalten (Nr. 38), gibt einen vortheilhaften Begriff dieses eigenartigen, leicht schaffenden Künstlers, dessen ganzes Können erst in seinen Fresken in der Kraft der Farben, im Reichthum und in der Gröfse des Faltenwurfes, in der Fülle und Schönheit feiner Gestalten und selbst in einer gewissen Gröfse in Bewegung und Composition zur vollen Geltung kommt.

Dieses Madonnenbild wurde im Jahre 1870 aus der Sammlung Du Blaisel erworben, während ein zweites, dem G. Ferrari zugeschriebenes Gemälde, „Maria und Anna lehren das Kind lesen“ (Nr. 32), 1863 aus der von Quandt'schen Samm-



Gaudenzio Ferrari, „Madonna mit Engeln“.

weisen. Darauf weisen aber auch Auffassung und Anordnung des Bildes, das nur in der Färbung deutlich den Einfluß der lombardischen Schule, insbesondere des G. Ferrari zeigt, mit dem es sonst gar nichts gemein hat. Schon die Anordnung der Gruppe im Vordergrunde einer weiten Kirche, deren Renaissanceformen noch starke Anklänge an das Romanische zeigen, ist von der nordischen Kunst entlehnt; ebenso die im Grunde der Kirche angebrachten Figürchen, deren spitze Hüte dieselben augenscheinlich als Juden charakterisiren sollen, wie der siebenarmige Leuchter auf dem Hochaltar das Gotteshaus als den Tempel von Jerusalem kennzeichnen soll. Auch die gemüthvolle Empfindung, sowie andererseits allerdings auch die kleinliche Zeichnung und die mangelhafte Kenntniß des menschlichen Körpers hat dieses Gemälde mit der älteren deutschen Kunst gemein, die freilich gleichzeitig schon weit über das hinausgegangen war, was hier geleistet ist. Dafs wir jedoch in der

lung in Dresden angekauft wurde, wo man es ganz irrtümlich dem Filippo Lippi zuschrieb. Der Katalog gibt Bezeichnung und Jahreszahl auf dem Bilde nicht wieder, weil der Verfasser dieselben für „hinzugefügt“ hält. Mir erscheinen sie jedoch zweifellos echt. Der Umstand, dafs die Jahreszahl 1528 noch gothische Ziffern aufweist, und dafs das Monogramm fast die Form einer Hausmarke hat, ist allerdings für ein italienisches Bild auffallend und würde auf einen localen, unter nordischem Einfluß stehenden Maler hin-

That ein italienisches Gemälde vor uns haben, beweist schon der Umstand, daß daselbe auf Pappelholz gemalt ist. In Italien hat aber gerade die Malerei in dem abgelegenen Piemont, durch die Nachbarschaft der Lombardei auf der einen Seite sowie der Schweiz und Frankreichs auf der anderen, ähnliche Werke hervorgebracht, wie wir eines hier vor uns sehen. Insbesondere passen diese Eigenthümlichkeiten auf einen Künstler, der in der That das nebenbei wiedergegebene Monogramm¹ geführt hat, DEFENDENTE FERRARI von Chivasso. Muthmaßlich war diesem das Oldenburger Gemälde ursprünglich auch ganz richtig zugeschrieben, bis gelegentlich ein späterer Besitzer den ihm geläufigeren gleichnamigen Gaudenzio Ferrari für den Verfertiger nahm. Ein Gemälde des Defendente mit dem gleichen Monogramme und der Jahreszahl 1526, „Christus im Tempel“ darstellend, hat Morelli (S. 455 Anm. 4) in der Galerie zu Stuttgart nachgewiesen, ein zweites bezeichnetes Bild besitzt die Galerie zu Bergamo; verschiedene unbezeichnete Gemälde in der Galerie und (nach Lübke) im Dom zu Turin, sowie in der Chiesa di San Antonio di Ranverfo. Endlich nennt Morelli auch eine heilige Katharina im Besitze der Prinzessin Karl von Darmstadt. Da wir über den Künstler, wenigstens nach einer Angabe im Katalog der Turnerer Galerie, bisher nur ein einziges Document (aus dem Jahre 1530) besitzen, so ist eine bisher als „Schule von Verona“ bezeichnete Anbetung des Kindes in der Berliner Galerie (Nr. 1147) durch das darauf befindliche frühe Datum 1511 von besonderem Interesse. Auch hier finden wir wieder die ähnlichen Anklänge an deutsche Kunst, die verwandte Färbung, die ähnlichen Gestalten und ähnliche Architektur, so daß ich das Bild mit Bestimmtheit für das Werk des Defendente erklären möchte.

Einen Einfluß der nordischen Kunst sehen wir gelegentlich auch in der gleichzeitigen FERRARESISCHEN SCHULE hervortreten; jedoch in ganz anderer Weise wie in der lombardischen und piemontesischen Kunst, da derselbe nicht durch directe Berührung, sondern durch die Bekanntschaft mit nordischen Kunstwerken, insbesondere durch Benützung deutscher und niederländischer Stiche oder vereinzelter Gemälde dieser Schulen sich geltend machte. Ein sehr ansprechendes Bildchen der Oldenburger Galerie bietet ein charakteristisches Beispiel dafür, die „Heilige Familie in der Landschaft“ von LODOVICO MAZZOLINO (Nr. 6), bezeichnet:

•LODOVICO MAZZOLINO M CCCCXI•

Die Composition verräth auf's deutlichste das Vorbild von Dürer's bekannter „Madonna mit der Meerkatze“, selbst in der Landschaft und den Bauten in der Ferne; in der Farbe aber bleibt der Künstler ganz Italiener und zeigt sich als Ferrarese von seiner vortheilhaftesten Seite: tief und leuchtend, ohne die grellen gelben Töne und das kalte Weiß, durch welche die Wirkung in so vielen seiner Gemälde stark beeinträchtigt wird. So schon in seinem frühesten mir bekannten Gemälde, in dem Flügelaltar der Berliner Galerie vom Jahre 1509, worin wieder die Madonna auffallend an Dürer, und zwar an die Madonna auf dessen Rosenkranzfest erinnert, welches Dürer kurz vorher 1507 in Venedig vollendete. In der Durchführung des trefflich erhaltenen Oldenburger Bildchens ist die Vollendung in der Zeichnung und Durchbildung der reichen, in Gold aufgesetzten Ornamente und des dem Mazzolino so eigenthümlichen Beiwerkes von antiken Reliefs u. dgl., doch in glücklichster Weise mit freier Behandlung und flüssiger Pinselführung verbunden. Kühn's Radirung gibt ein in allen diesen Beziehungen treues Bild des Gemäldes.

¹ In Bezug auf dieses Monogramm sei mir die Anfrage an die italienischen Forscher gestattet, wie sich daselbe erklären läßt; von den Anfangsbuchstaben des Künstlernamens läßt sich kaum einer daraus herauslesen.



L. HUBNER sculp. J. STA. PHEX del.

L. HUBNER sculp.

DIE HEILIGE FAMILIE.

Verlag von J. B. Neumann, Neudamm bei Berlin.

Verlag von J. B. Neumann, Neudamm bei Berlin.



DIE HIL. KATHARINA.

Einen sehr eigenartigen, etwas früheren ferraresischen Meister lernen wir in der kleinen „Heiligen Familie im Felfenthal“ (Nr. 2) kennen. In der tiefen Färbung, in der Vorliebe für gelblichbraune und braunrothe Farben und in ihrer Zusammenstellung mit Weiß steht er dem Mazzolino nahe; feine baufchigen Gewänder mit ihren zahlreichen kleinen Langfalten sind dagegen eine abweichende Eigenthümlichkeit, an welcher der Künstler besonders leicht erkennbar ist. Die mit Gold aufgesetzten Lichter, sowie einzelne Typen, namentlich der Kopf des Joseph erinnern an Luca Signorelli, dem zum Theil auch die tiefe leuchtende Färbung verwandt ist; freilich wohl, ohne daß wir deshalb an irgend eine directe Beziehung zu diesem Künstler denken dürften.

Eine heilige Familie von LORENZA COSTA (Nr. 3), im Jahre 1868 aus der Galerie des Conte Lochis alle Crocetta bei Bergamo erworben, bekundet sich durch ihre matte Färbung und den hellen Fleischtönen als ein Werk aus dessen späterer Zeit, jedoch als ein besonders anziehendes, namentlich in den lieblichen Gestalten. Kühn's Radirung gibt den Charakter des Bildes gut wieder; im Ton hat der Künstler dieselbe jedoch etwas tiefer gestimmt, als das Original gehalten ist. Auch die dem Francesco Francia zugeschriebene Madonna (Nr. 55) scheint mir vielmehr eine Arbeit aus Costa's Werkstatt, da die Art der Gewandung, die Zeichnung der Köpfe und der landschaftliche Grund weit mehr zu dem ferraresischen Künstler passen als zu Francia, selbst zur Zeit als dieser unter Costa's unmittelbarer Einwirkung stand.

Für den Einfluß, den theils die venezianische Kunst durch ihre großen Meister, theils die römische Kunst unter Raffael auf die spätere ferraresische Malerei ausübte, bietet die im Jahre 1869 auf der Versteigerung der Sammlung Kufcheff zu Paris erworbene heilige Katharina von GAROFALO (Nr. 4) ein charakteristisches Beispiel. Von der Kunst dieses Malers (man vergleiche die Radirung von G. Eilers) gibt das Bild, welches die Jahreszahl 1529 trägt, einen vortheilhaften Begriff. Die reiche und prächtige Färbung zeigt neben alten ferraresischen Traditionen das Vorbild des Palma und der früheren Werke Tizian's, während die Formgebung in ihrer leeren Schönheit und Oberflächlichkeit eine wenig glückliche Nachahmung Raffael's bezeugt.

Sehr raffaellisch ist auch die Madonna des Cremonesen GIULIO CAMPI (Nr. 29, aus der Sammlung des Marchese Cambiano zu Turin 1869 erworben); in Erfindung, Typen und Färbung verräth sich das Vorbild von Gemälden Raffael's in der Art der Madonna Colonna. Aber die Nachahmung ist keine knechtische; sowohl in der frischen Erscheinung und im lieblichen Ausdruck, wie in der hellen und flüssigen Färbung zeigt sich Campi hier von seiner vortheilhaftesten Seite.

Zu den seltensten Bildern, welche die Oldenburger Sammlung besitzt, gehören zwei Gemälde des jung verstorbenen Schülers von Correggio, GIORGIO GANDINI († 1538), von dem auch in italienischen Galerien nur einige wenige Bilder erhalten sind, außerhalb Italiens aber kaum ein echtes Werk in einer anderen öffentlichen Sammlung nachweisbar sein möchte. Beide Gemälde wurden aus deutschen Sammlungen erworben: die Magdalena (Nr. 35) mit der Tischbein'schen Sammlung, die heilige Familie (Nr. 36) aus der Leipziger Sammlung Löhr im Jahre 1859. Nur von geringem Umfang sind sie dadurch vielleicht vor der manierirten, zuweilen geradezu widerwärtigen Wirkung bewahrt, die sonst die Werke von Correggio's Schülern und unmittelbaren Nachfolgern ausüben. Der Einfluß des Meisters macht sich in beiden Bildern sehr stark und zum Theil in recht glücklicher Weise geltend. Die Magdalena, mit dem von Correggio so bevorzugten flachsblonden Haar, ist durch das helle weißliche Licht, welches die Gestalt umfließt und sie leuchtend auf dem dunklen Grunde abhebt, wie durch die flüssige, geistreiche Farbenbehandlung von sehr anziehender, malerischer Wirkung. Diese Magdalena gibt uns jedenfalls einen besseren Begriff davon, wie Correggio daselbe Motiv etwa behandelt haben würde, als die weltberühmte Magdalena der Dresdener Galerie. Doch hat man der letzteren Unrecht gethan, wenn man sie neuerdings



G. Gandini, „Büssende Magdalena.“

für ein Machwerk des A. van der Werff erklärt hat. Sie erinnert nicht einmal an diesen Künstler. Der Umstand, daß sie auf eine Kupferplatte gemalt ist, beweist deshalb noch nicht, daß sie von einem niederländischen Künstler gemalt sein muß. Gerade die Caracci und ihre Nachfolger haben sich mit Vorliebe für ihre kleinen Bilder der Kupfertafeln bedient; und die meines Wissens bisher nicht aufgeworfene Frage, ob sie die Anwendung dieses Materials den Niederländern entlehnt haben, oder ob diese nicht vielmehr den Italienern darin gefolgt sind, würde sich erst nach einer gründlichen Untersuchung entscheiden lassen. Für die letztere Ansicht scheint mir der Umstand zu sprechen, daß die deutschen und niederländischen Maler, welche zuerst auf Kupfer malten, dies gerade zuerst in Italien gethan haben: so Rottenhamer, Bril, Jan Brueghel, Elsheimer.

Doch kehren wir zu Gandini zurück. Das zweite Gemälde dieses Künstlers, eine heilige Familie in einer Landschaft, steht in Feinheit der flüssigen und emailartigen Färbung und in der malerischen Behandlung der erstgenannten Magdalena nicht nach; von besonderem Reiz ist die noch sehr an Correggio erinnernde Landschaft. Dagegen sind die Figuren schon manierirter, namentlich der plumpe

kleine Johannes. Von Interesse ist die, freilich verstümmelte und entstellte (wie namentlich der Datum beweist), aber wenigstens in deutlichen Resten noch erhaltene Bezeichnung, da uns diese Beglaubigung einen Anhalt zur Beurtheilung der wenigen dem Künstler sonst noch zugeschriebenen Gemälde gibt.

ISIO CADI

Die Sammlung besitzt zwei Gemälde aus Raffael's Schule, von denen das eine, eine „Heilige Familie“ darstellend, dem Dozzo Dozzi, das zweite, ein jugendlicher „Johannes in der Wüste“, einem „trefflichen Meister der lombardischen Schule um 1530—1540“ zugeschrieben wird. Beide Bilder scheinen mir der RÖMISCHEN SCHULE unter Raffael's Einfluß anzugehören. Das Bild wurde 1869 durch Müндler, der daselbe mit Bestimmtheit dem Dozzo zuschrieb, vom Grafen Morandoni in Bologna erworben. Allerdings hat ja auch Dozzo den Einfluß Raffael's in starkem Maße erfahren; aber von feiner venezianischen Kraft und Tiefe der Färbung, von feiner eigenthümlich malerischen Behandlungsweise ist in der Oldenburger „Heiligen Familie“ (Nr. 5) nichts zu entdecken. Vielmehr steht dieselbe in den matten Farben, dem kühlen Ton und der flüssigen Behandlung dem GIULIO ROMANO in seinen besten Werken sehr nahe, wie auch die ansprechende Composition in glücklicher Weise den noch unmittelbaren Anschluß an Raffael's heilige Familien aus dessen letzter Zeit bekundet: in der völlig genreartigen Ausbildung des Motivs sowohl als in der Anordnung desselben inmitten der Landschaft. Der „Heilige Johannes“, der auf der folgenden Seite in einer Zeichnung von Halm wiedergegeben ist, wurde 1787 von Tischbein in Neapel als ein Werk des Raffael erworben. Die in Paris zu Anfang dieses Jahrhunderts vorgenommene Übertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, zu der man sich wahrscheinlich erst in Folge stärkerer Beschädigungen entschloß, ist leider ungeschickt ausgeführt worden, so daß die Erhaltung des Bildes sehr mangelhaft genannt werden muß. Dennoch ist in Allem noch der Charakter der Schule Raffael's zu erkennen, keineswegs aber der der lombardischen Schule oder auch nur ein Einfluß von Leonardo. Auch sind ja nicht weniger als zwei Compositionen Raffael's erhalten, welche den gleichen Gegenstand in so verwandter Weise wiedergeben, daß der Maler unseres Bildes sich augenscheinlich unmittelbar danach gerichtet hat. Es sind dies der dem großen Meister sicher ganz nahestehende „Johannes“ im Louvre (Nr. 378 bis) und die ganz ähnliche Composition, von welcher mehr als ein Dutzend Wiederholungen vorkommen, ohne daß eine davon sich Raffael selbst zuschreiben ließe; die bekannteste darunter in der Tribuna zu Florenz. Die weiche, flüssige Behandlung, die kühle, blonde Fleischfarbe, das Durchscheinen des braunen Grundes (wenn auch ursprünglich nicht so stark wie jetzt) sind charakteristische Merkmale für die Schule Raffael's; und zwar scheint sich mir der Maler dieses Bildes, soweit er noch selbst darin zu erkennen ist, als ein der Zeit des großen Meisters noch sehr nahestehender Künstler zu bekunden.

Die Gemälde der VENEZIANISCHEN MEISTER des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nehmen in der Galerie einen den übrigen Schulen etwa entsprechenden Platz ein; doch gebührt unter ihnen den Werken des Cinquecento entschieden der Vorzug. Was die Sammlung unter dem Namen der Bellini und seiner Schüler besitzt, ist nicht von besonderem Belang.

Von den beiden dem GIOVANNI BELLINI zugeschriebenen Madonnen ist das mit dem vollen Namen bezeichnete, sehr schadhafte Bild (Nr. 64) eine jener Ateliercopien, wie sie nachweislich Künstler wie Rondinelli ausführten und mit des Meisters Namen verfaßen. Die Madonna zwischen den Heiligen Petrus und Antonius (Nr. 65) ist dagegen nicht einmal in der Erfindung auf Bellini zurückzuführen, sondern nur das Machwerk eines geringeren Nachahmers; vielleicht ein besonders schwacher Biffolo, von dem ich allerdings kaum ein so unbedeutendes Werk kenne.

Interessanter als diese Bilder ist eine Madonna zwischen den Heiligen Johannes der Täufer und Hieronymus (Nr. 66), bezeichnet: IOANNES · DE · MANSVETIS · F. Der Künstler, der uns aus einigen reicheren Compositionen in der Akademie zu Venedig und in der Brera als ein Nachfolger der Bellini bekannt ist, zeigt sich hier in der tiefen und reichen Färbung wie in der landschaftlichen Ferne dem Cima am nächsten; freilich ohne diesen zu erreichen. Das Bild wurde 1869 aus der Sammlung des Grafen Castellarco in Mailand gekauft. Eine gleichzeitige Erwerbung vom Grafen Castellani-Harrach in Turin ist der jugendliche Johannes in bergiger Landschaft von A. PREVITALI (Nr. 67), bezeichnet: *Andreas previtalus faciebat* · M · D · XXI. Der Johannes ist eine unbedeutende Figur von langweiliger Pose, und die Landschaft mit ihren Motiven aus den Voralpen des Hinterlandes von Bergamo ist schon von einer sehr tiefen und etwas trüben Stimmung der Färbung, die mehr an Palmezzano als an die farbenreichen, heiteren Jugendwerke des Previtali erinnert.

Das Gemälde eines anderen Bergamasken, „die Eiferfuchtige“ von CARIANI (Nr. 69), wohl nur wenig später entstanden als Previtali's Johannes, führt uns schon ganz in die Empfindung und Technik der italienischen Hochrenaissance. Diese drei nebeneinander gestellt-

vorkommen (eine geringere freie Wiederholung in der Berliner Galerie, aus den königlichen Schlössern stammend, wo sie als Cariani galt, sowie eine zweite Copie mit nur zwei Köpfen, im Privatbesitz in England), daß man das Bild schon zur Zeit seiner Entstehung sehr schätzte. Die Bestimmung desselben als ein Werk des Cariani, die auf Cavalcaflelle zurückgeht, scheint mir jedoch nicht ganz zweifellos.



Cariani's charakteristisch bergamaskische Verschwommenheit der Formen, seine Unbestimmtheit der Zeichnung, sein rötliches Colorit fehlen hier vollständig: die Behandlung ist vielmehr trocken und die Carnation kühl. Auch weiß ich nicht, wie man das große Monogramm auf dem Bilde, welches sich aus den Buchstaben C H A zusammensetzt, mit dem Namen des Giovanni Busi, genannt Cariani, zusammenreimen will (etwa als Anfang seines Beinamens: CHARIANI?). Möglich, daß es sich überhaupt nicht auf den Künstler, sondern auf den Dargestellten bezieht. Dafür spricht der Umstand, daß die Buchstaben



Nachfolger Raphael's. Der „Jugendliche Johannes.“

ten Köpfe, ein junger Mann zwischen zwei blühenden Mädchen, geben sich in ihrem räthselhaften Verhältniß zu einander, das uns stets zu einer Lösung reizt, aber nur selten eine solche befriedigend finden läßt, als echtes „Novellenbild“ der Schule des Giorgione. Das Bild ist aus der Pommersfelder Galerie her bekannt, wo es als Giorgione galt; unter diesem Namen wurde es auch 1867 in Paris für die hohe Summe von 21.500 Francs ersteigert. Doch beweist der Umstand, daß verschiedene alte Wiederholungen des Bildes



JUNGE VENEZIANERIN MIT DEM FÄCHER.

Veranstaltet durch die Kunst- und Gewerbe-Exposition in Wien

Veröffentlichung v. Schönbauer



HEILIGE FAMILIE.

Original in the collection of the Grand Duke of Tuscany.

Engraved by G. Schickel.

auf dem Barrett des Mannes angebracht sind. Das malerisch anziehendste Stück des Bildes ist das anscheinend unfertige weiße Kleid der jungen Blondine, das auffallend an die Behandlung des ähnlichen Kleides in Tizian's Bilde der Tochter des Roberto Strozzi in der Berliner Galerie erinnert.

Den Vorzug vor diesem Bilde möchte ich einem anderen auf der Versteigerung der Sammlung Schönborn erworbenen Gemälde geben, dem „Ritter“ von LORENZO LOTTO (Nr. 70); nach meinem Gefühl die Perle unter den italienischen Gemälden der Oldenburger Sammlung. In Pommersfelden, wo man ein würdiges Gegenstück zu dem eingeildeten Giorgione haben wollte, hatte man das Bildniß dem Tizian zugeschrieben. Von der vornehmen Auffassung und Haltung, dem wunderbar anziehenden Ausdruck des Kopfes, der feinen Lichtwirkung gibt die Radirung von P. Halm die beste Vorstellung; aber die Leuchtkraft und den zarten Schmelz der Farbe vermag keine Nachbildung vollständig zum Ausdruck zu bringen. Über tiefgrünem Sammetrock liegt ein dunkler Stahlpanzer, dessen rothes Futter an einigen Stellen sichtbar wird; Haar und Bart von dunkelbrauner Farbe verschwimmen in ihren Contouren in dem Grund von ähnlicher Färbung. Als ein Werk des Lotto verräth sich das Bild schon in der Zeichnung und Behandlung der rechten Hand mit ihren schlanken Fingern. Nach der außerordentlich liebevollen Durchführung, dem dünnen Auftrag der sehr vertriebenen Farben und der tiefen Farbentstimmung scheint es mir einer mittleren Zeit, etwa dem Jahre 1525 anzugehören.

Ein gleichzeitiges interessantes Werk der venezianischen Schule, der „Leichnam Christi von zwei Engeln unterstützt“ (Nr. 68), welches 1870 durch Otto Mündler aus der Sammlung Frizzoni in Bellaggio erworben wurde, wird dem SEBASTIANO DEL PIOMBO zugeschrieben. In der Auffassung, in den leuchtenden, tiefgestimmten gelben und grünen Farben erinnert dies Gemälde allerdings an Sebastiano, aber die Zeichnung ist doch gar zu gering; man betrachte nur die Köpfe der beiden Engel. Sollte nicht vielmehr ein Maler der Mark Treviso der Urheber dieses Bildes sein? Etwa ein Meister in der Richtung des Künstlers, welcher die lange dem Giorgione zugeschriebene Pietà im Spital zu Treviso schuf.

Die Gemälde der venezianischen Schule des vorgeschrittenen Cinquecento sind fast sämmtlich Bildnisse. Als das Hauptwerk gilt das dem Paris Bordone zugeschriebene Bildniß einer jungen Dame (Nr. 78), eine alte Erwerbung aus der Tischbein'schen Sammlung, welches uns in Eilers' Radirung vorliegt. Bordone's Name hat im größeren Publicum, das sich überhaupt für Kunst erwärmt, einen guten Klang; in Deutschland bewundert man namentlich ein weibliches Bildniß, welches Ludwig I. für die Pinakothek in München angekauft hat — eine moderne Copie nach dem Bildniß Bordone's im Besitz des Earl Radnor in Longford Castle. Das Oldenburger Frauenbild scheint mir aber in mancher Beziehung selbst den besten Bildnissen Bordone's überlegen zu sein. Auch fehlt ihm die für Bordone so charakteristische heftige Röthe auf den Backen, die er in seinen nackten Figuren namentlich auch am Halbe wiederholt, während ihm der feine hellgraue Ton dieses Bildes niemals eigen ist; dieser ist vielmehr das charakteristische Kennzeichen für die Gemälde G. B. MORONI's. Man hat den Künstler hier wohl nur deshalb verkannt, weil er nur selten Bildnisse von so reicher Färbung gemalt hat; selten auch ist seine Fleischfarbe so licht, ist die Anordnung so einfach und ansprechend wie hier. Das zeigt ein Vergleich mit mehreren anderen richtig dem Moroni zugeschriebenen Bildnissen der Galerie: das Bildniß eines Mannes, welcher einen Brief in der Hand hält (Nr. 81), schon schwer in der Carnation und obenein stark beschädigt; sowie zwei männliche Köpfe, welche Fragmente eines größeren Altarwerkes zu sein scheinen (Nr. 79 und 80), dem vorigen durch Breite der Behandlung und Frische der Auffassung entschieden überlegen.

Um Moroni's Lehrer, Alessandro Bonvicino genannt MORETTO, kennen zu lernen, bietet die Galerie keine Gelegenheit. Denn das hier dem Künstler zugeschriebene sehr schadhafte „Bildniß eines Nobile Vertoà aus Bergamo“, welches im Jahre 1869 aus der Sammlung des Conte Ercole de Thiene in Vicenza

erworben wurde (Nr. 71), ist viel zu grau und schwer für Moretto und zu reizlos in der Färbung; es scheint vielmehr von einem Nachfolger Moroni's in Bergamo gemalt zu sein. Ebenfowenig rechtfertigt das Bildniß eines hübschen jungen Knaben, welches vom Grafen Castelbarco in Mailand als ein Gemälde TINTORETTO's erworben wurde (Nr. 72), den Namen dieses großen Bildnißmalers. Die Bestimmung geht darauf zurück, daß derselbe Knabe in einem stattlichen, dem Tintoretto zugeschriebenen Doppelbildniß im Belvedere zu Wien vorkommt. Zweifellos richtig ist dagegen ein in der Tischbein'schen Sammlung dem Paolo Veronese zugeschriebenes großes Damenporträt (Nr. 77), jetzt als ein Werk des LEANDRO BASSANO bestimmt. Die breitschultrige fleischige Gestalt, ihre Haltung, das goldgelbe Costüm und die Anordnung im Stuhl erinnern allerdings an ähnliche Frauenbildnisse Paolo's; allein der etwas stumpfe graue Ton der Färbung und die trockene Behandlung sind charakteristische Merkmale für den Künstler, dem man jetzt das Gemälde zuschreibt. Zwei dem GIACOMO und FRANCESCO BASSANO beigezeichnete biblische Bilder (Nr. 75 und 76) sind wohl nur charakteristische Bilder der Bassano-Werkstatt.

Allen diesen Bildnissen ist ein Gemälde mythologischen Inhaltes überlegen, PAOLO VERONESE's Darstellung von „Venus und Amor“ (Nr. 82), das 1868 durch Mündlers Vermittlung aus der Sammlung des Grafen d'Espagnac angekauft wurde. Das Motiv, welches uns die Radirung von Gustav Eilers vergegenwärtigt, erscheint mir nicht ganz verständlich: Lacht Venus über die Angst des zu ihr flüchtenden Amor? oder ist auch Venus erschreckt, „halb unwillig, halb muthwillig“ über eine unerwartete Überraschung, wie der Verfasser des Katalogs annimmt? Der Reiz des Bildes beruht jedoch keineswegs in dem Motiv oder in der Auffassung, sondern wesentlich in der malerischen Wirkung, in welcher der Künstler hier den späteren Werken Tizian's nahe kommt. Ein kirschrothes Kleid wirkt doppelt leuchtend auf dem dunkelgrauen Grunde und durch die stumpfen, schmutzigen Töne der gestreiften Schürze, welche das Kleid um den Leib zusammenhält. Das blonde Fleisch, das schon Paolo's charakteristische graue Töne in den Schatten zeigt, ist trotzdem von großer Leuchtkraft. Die Ausführung ist von malerischer Breite, und der Reiz derselben wird noch durch die gute Erhaltung des Bildes erhöht.

Den ITALIENISCHEN KÜNSTLERN DER NACHBLÜTHE, den Akademikern und Naturalisten sowohl, als den späteren Malern des Barocks hat der gute Geschmack der Hohen Sammler nur einen beschränkten Raum in der Galerie angewiesen. Unter der mässigen Zahl ihrer Werke befinden sich aber einige, welche besonders geeignet sind, einen vortheilhaften Begriff von der Richtung und von der Begabung gerade einiger der hervorragendsten Meister dieser Schulen zu geben. Auf diese Bilder will ich hier wenigstens aufmerksam machen.

„Der Tod des heiligen Franz“ von AGOSTINO CARACCI, eine der neuesten Erwerbungen (1873 in Wien gekauft, Nr. 60 a), zeigt den Künstler in der landschaftlichen Ferne beim düsteren Licht der einbrechenden Nacht nach seiner bedeutendsten Seite, als landschaftlichen Stilisten. Von GUIDO RENI ist der betende Jacobus (Nr. 56, erworben 1869 aus der Sammlung des Marchese Mompelieri) ebenso anziehend durch den edlen Kopf, wie durch die tiefe Stimmung der Farbe; ein Werk der mittleren Zeit, während zwei andere dem Guido zugeschriebene Gemälde, welche zusammen die Verkündigung darstellen und aus der Tischbein'schen Sammlung stammen (Nr. 57 und 58), offenbar keine Originale sind.

Wie Agostino Carracci, so zeigt sich auch FRANCESCO ALBANI von seiner besten Seite in seinen Landschaften, denen er meist durch die Staffage von kleinen nackten Figuren noch einen novellistischen Reiz zu verleihen weiß. Die Oldenburger Galerie hat zwei recht gute Gemälde dieser Art aufzuweisen, Gegenstücke, die 1804 in Hamburg erworben wurden: „Hermaphrodit badet sich in der Quelle der Salmacis“ (Nr. 61) und „Hermaphrodit sträubt sich unwillig gegen die Umarmung der Salmacis“ (Nr. 62);

breit und geistreich behandelt, aber durch das Nachdunkeln der Landschaft jetzt etwas außer Harmonie. Der Künstler hat dieselbe Staffage mit besonderer Vorliebe in seine Landschaften eingeführt; sie kehrt unter Anderen ganz ähnlich in zwei Bildern der Galerie zu Turin wieder, von denen eines in größerem Format wiederholt sich in derselben Sammlung befindet.

Die den Akademikern entgegengesetzte naturalistische Richtung des Caravaggio zeigt ein hervorragendes Werk eines seltenen Nachfolgers desselben, die heilige Familie von PIETRO NOVELLO (Nr. 52), welche aus der Sammlung Jenné erworben wurde. Ich wüßte kein zweites Gemälde des Künstlers zu nennen, worin derselbe in Tiefe und Kraft der Färbung, namentlich des bräunlichen Fleisches, in sorgfältiger Modellirung und Durchführung dem Caravaggio so nahe käme wie in diesem Bilde. Doch zeigt sich der Nachahmer in den Übertreibungen seines Vorbildes: in allzu schweren Schatten und allzu fester Behandlung des Fleisches. Die Eigenart des Bildes macht dasselbe besonders zur Radirung geeignet, wie das Blatt von L. Kühn in vortheilhafter Weise zeigt.

Für LUCA GIORDANO'S eigenartigen decorativen Sinn, der ihn befähigte, viele tausende von Metern Wandfläche mit feinen Fresken zu bedecken — eine Eigenschaft, welcher er seinen Beinamen „Fa presto“ verdankt — zeugt ein großes Gemälde mythologischen Inhaltes der Oldenburger Galerie, „Venus, die Waffen Vulkans dem Äneas überreichend“ (Nr. 49); ansprechend in der Gruppierung, von heller heiterer Farbenwirkung, aber freilich auch ohne jede feinere Empfindung oder Naturanschauung, vielmehr oberflächlich und leer. Die Berliner Galerie besitzt in dem „Urtheil des Paris“ ein Bild von etwa gleicher Größe und so verwandter Auffassung, Färbung und Behandlung, daß es wie ein Gegenstück des Oldenburger Bildes erscheint.

Während zwei andere hier nach Tischbein's Vorgang dem Giordano zugeschriebene Bilder viel zu gering für ihn sind (Nr. 50 und 51, erworben 1805), verbirgt sich noch ein echtes Gemälde des Künstlers unter einem fremden Namen: „Die Grablegung“ (Nr. 44), welche dem Ribera beigezessen wird. Die dritte Auflage des Kataloges hat nach Waagen's Bestimmung das Bild als ein Werk Giordano's beibehalten. Was den Verfasser veranlaßt hat, die alte Bezeichnung, unter welcher das Bild im Jahre 1796 von Tischbein in Neapel erworben wurde, wieder aufzunehmen, ist muthmaßlich Composition und Auffassung des Bildes, welche allerdings so sehr dem Ribera verwandt erscheinen, daß wir wohl an eine Vorlage desselben glauben müssen. Aber der unangenehme Gegensatz der bleichen Farbe im Leichnam Christi mit der schweren rothen Carnation der übrigen Köpfe, die schwarzen undurchsichtigen Schatten, die flockige, oberflächliche Behandlungsweise sind ganz charakteristische Eigenschaften Giordano's, der ja den Ribera nicht nur nachgeahmt, sondern sogar häufig direct copirt hat.

Ein dem Giordano in der hellen decorativen Wirkung seiner Bilder verwandter gleichzeitiger Künstler, PIETRO LIBERI, zeichnet sich in seinem „Mars und Venus Schach spielend“ (Nr. 85) neben diesen malerischen Qualitäten auch durch ansprechend genreartige Auffassung seines Motivs aus.

Zwei charakteristische Gemälde des SASSOFERRATO, eine betende Mater dolorosa (Nr. 24), im Jahre 1808 angeblich aus Malmaison erworben, und eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 25), gleichfalls ein alter Besitz der Sammlung, zeigen einen eigenthümlichen Gegensatz gegen diese lieblos decorative Anstreicherkunst: ein archaisches Streben nach größter Einfachheit und möglichster Vollendung in der Ausführung. Wenn man daher ein solches Bild Saffoferrato's in einer gewissen Entfernung sieht, kann man sich gelegentlich versucht fühlen, dasselbe für das Werk eines verspäteten und geringeren Quattrocentisten, wie etwa Catena, zu nehmen. Umgekehrt schrieb man bis vor Kurzem ein besonders

charakteristisches Gemälde des Letzteren in der Dresdener Galerie dem Safferrato zu. Freilich fühlt man diesen Bildern gegenüber, auch den besten derselben, daß jene Eigenschaften nicht unmittelbar empfunden, nicht aus der Anschauung der Natur hervorgegangen, sondern aus der Nachahmung älterer Künstler angewöhnt sind.

Über einige weitere italienische Gemälde dieser Epoche können wir stillschweigend hinweggehen. Nur möchte ich erwähnen, daß ein kleines, dem SALVATOR ROSA zugeschriebenes Gemälde, „Die Schatzgräber“ (Nr. 48), ebenfowenig von feiner Hand ist, wie die beiden großen ihm zugeschriebenen Bilder (Nr. 46 und 47). Es ist nicht einmal, wie diese letzteren, von einem italienischen Nachahmer des Salvator, sondern vielmehr von einem niederländischen Genremaler in der Art des Jan Miel, der, wie dieser, in Italien lebte.

Die Radirung Halm's nach dem mailändischen Profilbildnisse, welches in der Sammlung dem Boltraffio zugeschrieben wird, und auf welches ich oben (vgl. S. 11 ff.) näher eingegangen bin, konnte nicht an feiner Stelle im Text, sondern erst hier am Schlusse der Abtheilung über die italienischen Künstler gebracht werden. Ich benutze die Gelegenheit, um noch einige Gemälde desselben Künstlers — vielleicht des MATTEO PREDÀ, wie ich früher ausgeführt habe — hier aufzuzählen, deren nähere Prüfung mir in letzter Zeit möglich war.

Alle diese Gemälde sind Bildnisse, und zwar gleichfalls Brustbilder im Profil und ohne Hände, welche sich, gleich den früher aufgezählten Bildern auf schwärzlichem Grunde abheben. Zwei derselben sind kürzlich mit der früheren Galerie Hausmann in den neuen Räumen der vereinigten Sammlungen des Provinzialmuseums aufgestellt worden; beide wurden gleichfalls bisher als Werke des Boltraffio bezeichnet. Zwei junge Männer, beide nach links gewendet, in Costüm von kräftiger Färbung: dunklem Rock mit braunrothen Ärmeln und Kappe von ähnlicher Farbe; die Köpfe in hellem Licht; die Gesichtsfarbe gebräunt mit einem zarten violetten Ton. In Auffassung, Behandlung und Färbung stehen sie dem Oldenburger Frauenbildnisse am nächsten. Die langen Inschriften auf der Rückseite, augenscheinlich von einer Hand aus dem siebzehnten Jahrhundert, bezeichnen die Dargestellten als Maffimiliano und Gian Galeazzo Sforza. Ich habe dieselben nicht mit den beglaubigten Bildnissen dieser mailändischen Fürsten vergleichen können; soviel ich diese aber in der Erinnerung habe, erscheint mir jene Benennung nicht als richtig. Auch spricht der Umstand, daß in diesen um 1500 entstandenen Gemälden der ältere Mann dreißig oder einige dreißig Jahre alt ist, der jüngere etwa zwanzig, gegen diese Benennung. Denn Gian Galeazzo II. war allerdings im Jahre 1500 einunddreißig Jahre alt, aber Maffimiliano zählte gleichzeitig erst neun Jahre.

Ein etwas kleineres Jünglingsbild, das einige Jahre früher entstanden sein mag, besitzt die Galerie Weper in Hamburg; gleichfalls im Profil nach links, in bläulich-weißem Rock und leuchtend rother Kappe über dem flachsblonden Haar, welches als Perrücke (wie es scheint) bis zur Schulter herabhängt. Dem blassen Teint zuliebe hat der Künstler das Bild in einem hellen weißlichen Ton gehalten; die Schatten sind schwärzlich. Auch ein Frauenbildnis, im Besitze von M. Gustave Dreyfus zu Paris, wieder im Profil nach links und auf schwarzem Grunde, ist in halber Figur genommen und hat ausnahmsweise Hände. Die ungeschickte Zeichnung derselben beweist zur Genüge, weshalb der Künstler es regelmäßig vermeidet, die Hände zu zeigen. Das aschblonde Haar, die kräftige Färbung, in welcher Roth vorherrscht, die kühle blonde Fleischfarbe und die schwärzlichen Schatten wiederholen sich auch in diesem Bilde, welches nach dem Costüm im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts entstanden ist.

Auf ANDREA SOLARIO komme ich hier noch einmal zurück, um für eines der wenigen Gemälde des Künstlers, welche sich in deutschen Galerien befinden, einzutreten. Gio. Morelli führt in feiner



VENUS UND AMOR.



Boltraffio (?), „Weiblicher Profilkopf“.

ausführlichen Aufzählung der Werke des Solario einen wenig bekannten Eccehomo im Besitz des Baron Speck zu Lützfena auf, ein Bild, welches jetzt mit den meisten übrigen vortrefflichen Gemälden dieser gewählten Sammlung auf unbestimmte Zeit in der städtischen Galerie zu Leipzig ausgestellt ist. In einem Nachtrag seines Buches erklärt nun Morelli dieses Gemälde nach wiederholter Besichtigung für eine „auf Täuschung berechnete Copie“. Schon der Umstand, daß das Bild, wie Morelli selbst angibt, von Holz auf Leinwand übertragen ist, macht diese Annahme sehr unwahrscheinlich. Bei näherer Prüfung ergibt sich aber auch, daß das moderne Ansehen, welches das Bild in der That auf den ersten Blick hat, auf Kosten des Restaurators kommt, der dasselbe ungeschickt übertrug und die vielen schadhafte kleinen Stellen austüpfelte. In den Überresten des alten Gemäldes erkennt man aber immer noch den großen Meister, in dessen spätere Zeit das Werk gehört.

In Morelli's Verzeichniß der Werke Solario's fehlt auch eine kleine Madonna in Mailänder Privatbesitz, die ich kürzlich beim Restaurator Cavenaghi in Mailand sah. Sie steht dem grösseren schönen

Madonnenbilde des Künstlers in der Galerie Oggioni der Brera ganz nahe und ist daher auch eines der frühesten Werke des Solario, etwa vom Jahre 1490. Irgend eine Beziehung zu Bramantino, welche Morelli in diesem letztgenannten Bilde sieht, vermag ich jedoch in beiden Gemälden nicht zu entdecken. Auch die Berliner Galerie besitzt nach meinem Dafürhalten ein echtes und charakteristisches Gemälde des Solario, ein kleines, durch Anftücken der Tafel und Übermalungen beschädigtes Bildnis, welches früher als Boltraffio bezeichnet wurde und von Morelli dem Filippo Mazzuola beigegeben wird.

Meine oben ausgesprochene Ansicht über das dem Salai zugeschriebene Madonnenbild (Nr. 37, vgl. S. 14 f.) bestätigt sich mir nach wiederholtem Vergleichen desselben mit einer Reihe zweifelloser Gemälde des Oggiono sowohl, wie des Pedrini. Die kräftigen Localfarben und die Zusammenstellung derselben sind für Oggiono ebenso charakteristisch wie die vollen Gesichtszüge, das freundliche Lächeln und die kräftige Carnation. Daselbe gilt auch für die jetzt dem Pedrini zugeschriebene Madonna der Pinakothek zu München (Nr. 1047) und die beiden ähnlichen Madonnenbilder im Palazzo Rospigliosi und im Palazzo Borghese in Rom, welche Lermolieff dem Pedrini beimisst: sie zeigen sämtlich jene charakteristischen Eigenschaften des Marco d'Oggiono und sind von der Einformigkeit in der Färbung, dem schweren und kalten grauen Ton, der glatten nüchternen Behandlung des Pedrini weit entfernt.

DIE SPANISCHE UND DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.

VON den Gemälden der spanischen und französischen Schule in der Galerie ist nicht viel zu sagen. Sie entsprechen keineswegs den großen Namen, welche wenigstens einigen derselben beigelegt sind. Ich möchte nur erwähnen, daß von dem, allerdings nur als fraglich, dem VELAZQUEZ zugeschriebenen Brustbild des Kardinal-Infanten Ferdinand, aus der Bartels'schen Sammlung stammend, eine gleichwerthige Wiederholung im Besitze der Berliner Galerie (zur Zeit im Magazin) sich befindet, welche gleichfalls unter Velazquez' Namen erworben wurde.

Unter den Gemälden von französischer Herkunft hat ein „Gewitterturm in See“ von JACQUES PHILIPPE LOUTHÉBOURG als ein groß aufgebautes, den guten Werken des Joseph Vernet etwa gleichwerthiges Gemälde ein, wenn auch nur bedingtes Interesse.



GEMÄLDE DER HOLLÄNDISCHEN SCHULE.

I.

Rembrandt Harmensz van Ryn.

NACH der Zahl der Gemälde ist die holländische Schule auch in der Oldenburger Galerie, mit hundert und einigen Bildern, am stärksten vertreten. Die Mehrzahl derselben gehört dem alten Bestande der Sammlung an; nur einige wenige sind zur Vervollständigung vom regierenden Großherzog angekauft worden, meist hervorragende Stücke aus der Sammlung Schönborn-Pommersfelden. Unter den Erwerbungen dieser großartigen Versteigerung, welche 1867 in Paris stattfand, befindet sich auch ein Gemälde von Rembrandt's Hand: die „Prophetin Hanna“, wie der Katalog sie nach dem Vorgange des Schönborn'schen Verzeichnisses nennt. Außerdem besitzt die Galerie seit 1801 eine der seltenen Landschaften des Künstlers und seit 1823 den Studienkopf eines alten Mannes, der die Jahreszahl 1632 trägt. Nach der alten Bestimmung von Tischbein, mit dessen Sammlung das Bildchen 1804 erworben wurde, bezeichnet der Katalog auch ein viertes Gemälde als ein Werk Rembrandt's, „Der Engel im Hause des Tobias“ (Nr. 168). Ich kann die Hand von Rembrandt in diesem Bilde nicht erkennen. Auch ist daselbe keineswegs, wie behauptet wird, ein Gegenstück zu dem reizvollen Bilde der Berliner Galerie vom Jahre 1645, welches die „Frau des Tobias mit der Ziege“ darstellt. Schon im Umfange sind beide Bilder wesentlich verschieden; vor Allem läßt sich aber die derbe, ungechickte Art der Zeichnung und die reiche Färbung in ihrem blonden Ton weder mit der Entstehungszeit des Berliner Bildchens noch mit Rembrandt's Eigenart überhaupt zusammenreimen. Ähnliche, regelmäßig wenig umfangreiche Darstellungen aus der Tobiasgeschichte von Schülern Rembrandt's kommen mehrfach vor; ich nenne die „Heilung des Tobias“ in der Galerie zu Braunschweig, irrtümlich Gerbrandt van den Eeckhout zugeschrieben, und die gleiche ganz ähnliche Darstellung in der Galerie des Herzogs von Arenberg in Brüssel. Selbst dieses letztgenannte und beste Bild, welches angeblich mit dem Namen Rembrandt's bezeichnet sein soll, steht in der Empfindung doch entschieden zurück hinter Rembrandt's beglaubigten Darstellungen aus der Tobiasfage, die er in Bildern, Radirungen und Zeichnungen mit so großer Vorliebe verherrlicht hat.

An Stelle dieses einen kleinen Bildes, das ich mit Bestimmtheit aus der Reihe von Rembrandt's Werken streichen zu müssen glaube, möchte ich dem Meister aber zwei größere Bilder der Oldenburger Galerie zurückgeben, welche jetzt als Werke des Jan Joris van Vliet und des Jan Lievens verzeichnet sind, die „Taufe des Kämmerers“ (Nr. 179) und das „Brustbild eines Alten in rothem Wamms“ (N. 182); beide aus dem alten Bestande der Galerie und der frühesten Zeit des Künstlers angehörend.

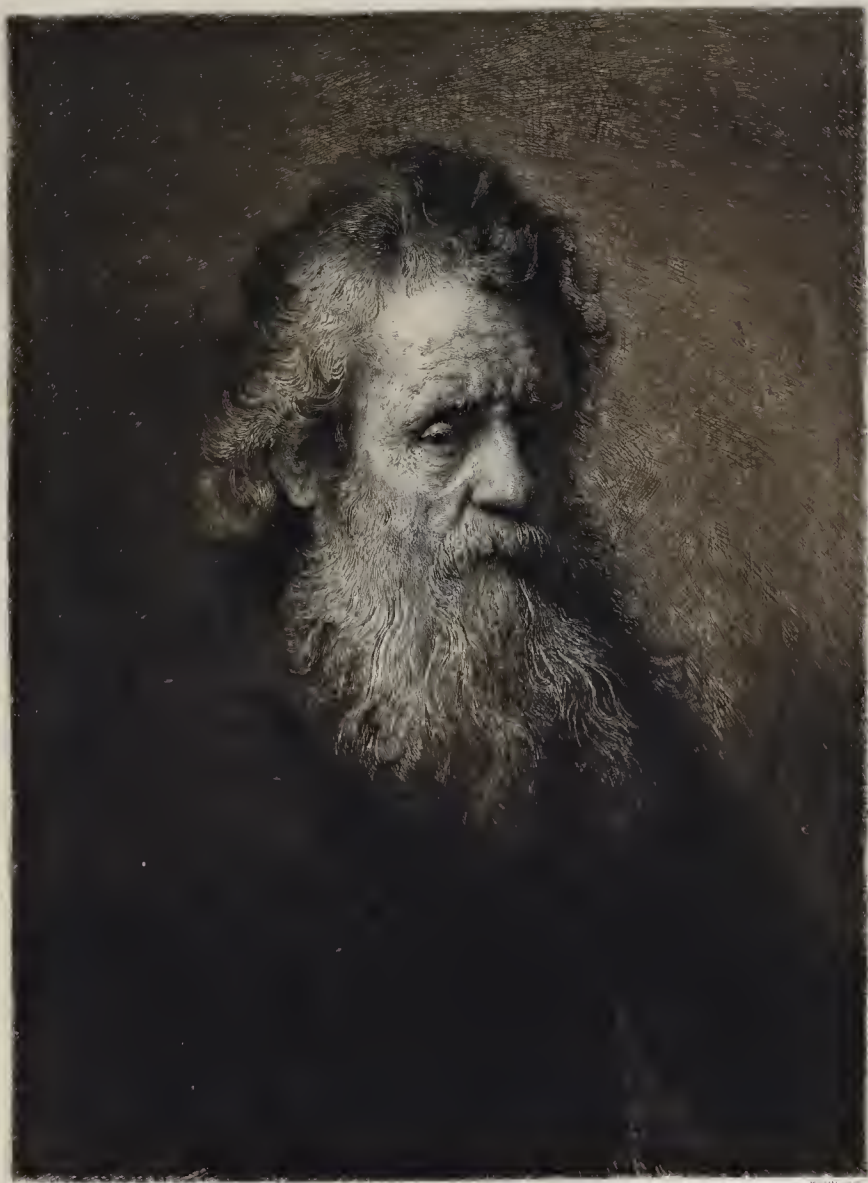
Ich gestehe, daß mir die Fülle der Jugendwerke Rembrandt's, die mir in den letzten Jahren unter allerlei bescheidenen Schülernamen entgegengetreten sind und die der Vorstellung, welche wir uns von dem großen Künstler und seinen späteren allgemein bekannten Werken nun einmal gemacht haben, so wenig entsprechen, zuweilen ein fast beängstigendes Gefühl hervorgerufen hat. Wenn in den bescheidensten Gemäldefammlungen solche Bilder nur als Werke eines J. J. van Vliet, eines G. van den Eeckhout, Livens, S. Koninck und anderer neben Rembrandt sehr untergeordneter Nachfolger desselben auftreten, wenn dieselben in Versteigerungen gelegentlich nicht die Hälfte oder selbst nicht den dritten Theil von den Preisen erreichen, zu welchen Nachahmungen und Copien von Rembrandt's Werken bezahlt werden, wenn die Zahl derselben von Jahr zu Jahr anwächst, wenn namentlich von

Seiten der Künstler alle diese Gemälde in der rücksichtslosesten Weise als Werke Rembrandt's abgelehnt werden, so kann wohl einmal eine schwache Stunde über Einen kommen. Freilich nur, um durch die wiederholte Prüfung solcher Zweifel um so fester in der Überzeugung zu werden; denn ganz selten nur bietet sich in der Kunstgeschichte ein so reiches und mannigfaltiges Material zum directen und indirecten Beweis für eine Ansicht, wie gerade in diesem Falle. Schon die äußeren Gründe sind überzeugend. Zunächst sind die meisten dieser Bilder bezeichnet, und zwar zweifellos gleichzeitig und von dem Maler derselben, wie der Auftrag der Farbe und die Schrift beweisen. Form und Schreibart des Namens sind dabei meist abweichend von der späteren Namensinschrift Rembrandt's, stimmen aber überein mit den Inschriften auf Rembrandt's gleichzeitigen ältesten Radirungen, sowie auf den seltener bezeichneten Handzeichnungen dieser Zeit. Auch die Jahreszahl fehlt auf den meisten Bildern nicht; diese Zahlen umfassen nur die kurze Zeit von 1627 bis etwa 1632, also die Zeit vom zweiundzwanzigsten bis zum siebenundzwanzigsten Lebensjahre Rembrandt's. Wollte man also eine Fälschung annehmen, so könnte nur ein Maler aus Rembrandt's Zeit sich derselben schuldig gemacht haben. Wir würden dann aber einer so großartigen und raffinierten Fälschung gegenüberstehen, wie die Kunstgeschichte keine zweite aufzuweisen hat. Denn die Zahl dieser Bilder beläuft sich bereits auf einige dreißig; und diese stimmen unter sich so sehr mit einander überein, daß sie die in sich abgeschlossene Entwicklung eines einzigen sehr ausgeprägten Künstlers bekunden. Gewiß eines der sichersten Kennzeichen, welche für die Originalität und gegen die Annahme von Nachahmungen sprechen. Dazu kommt die Unwahrscheinlichkeit, daß ein Maler gerade solche Jugendwerke eines anderen Künstlers nachahmen sollte, also hier speciell Werke, welche zu keiner Zeit besonders geschätzt wurden, und die ja auch für Rembrandt nach unserer Ansicht keineswegs den Grund zu seinem Bekanntwerden in weiteren Kreisen und zu seinem späteren Rufe bilden, sondern nur den langsame, mühseligen Durchgang zu demselben. Ein entsprechendes Zeugniß für die Urheberchaft Rembrandt's an diesen Gemälden sind sodann die gleichzeitigen Radirungen nach denselben; die Gemälde Rembrandt's, welche J. J. van Vliet, P. van Leeuw und J. Savry radirt haben, sind nach den Inschriften und Daten auf den Reproduktionen gerade Werke dieser frühesten Zeit Rembrandt's; diese stimmen aber durchaus mit jenen fraglichen Gemälden überein.

Das sind die am nächsten liegenden und schwerwiegendsten äußeren Gründe, welche für Rembrandt als den Künstler dieser Gemälde sprechen. Wie aber auch die künstlerischen Eigenthümlichkeiten (was zur Überzeugung ja das Entscheidende ist) diese Bilder als die Arbeiten eines jungen und unbändigen, aber feurig auftretenden Genies kennzeichnen, wie in ihrem abgeschlossenen Charakter und in dem allmähigen Fortschritt, welcher sich in ihnen zeigt, in einzelnen großen Feinheiten der künstlerischen Empfindung neben manchem Kleinlichen und selbst Rohen der Schultradition und der Ungeübtheit, in dem Zusammenhang jener Gemälde mit den späteren unbestrittenen Werken Rembrandt's ebenso viele innere Gründe für die Urheberchaft Rembrandt's liegen, dies habe ich mehrfach, namentlich auch in den „Graphischen Künsten“¹ näher auszuführen versucht.

Ich habe hier noch einmal die Gründe kurz aufgeführt, nicht um die vereinzelt Widerfacher eines Besseren zu belehren; denn abgesehen davon, daß dieselben ihren Widerspruch nur mit ihrer Empfindung rechtfertigen, sollte man ihnen gegenüber wirklich oft mit Falstaff glauben, daß „Gründe billig wären wie Brombeeren“. Daß aber die Anerkennung dieser Jugendepoche in Rembrandt's Thätigkeit bereits als Thatfache der Kunstgeschichte gesichert ist, dafür scheint mir die Anerkennung derselben durch das Ausland die sicherste Gewähr zu bieten: Eugène Dutui spricht sich in seinem „Oeuvre complet de Rembrandt“ dafür aus; namentlich maßgebend ist mir aber das Urtheil eines

¹ III. Band (1881), S. 49—72.



STUDIENKOPF EINES GREISES.



REMBRANDT'S MOTHER.

Künstlers, des ausgezeichneten französischen Landschafters Emile Michel in feinen „Musées d'Allemagne“. Mein Eingehen auf diese Frage hat hier den besonderen Grund, dadurch eines dieser Jugendbilder einzuführen, welches ich selbst bisher als eine Schulwiederholung betrachtet und nicht näher berücksichtigt habe, die „Taufe des Kämmerers“. Die Radirung, welche Jan Joris van Vliet nach dieser Composition angefertigt hat, ist bekannt. In ähnlicher Weise wie der „Hieronymus“ und „Loth mit seinen Töchtern“ ist dieselbe mit *J. J. v. Vliet fec. 1631, R. H. v. Ryn inv.* bezeichnet. Mit dieser Radirung stimmt das Oldenburger Gemälde bis auf kleine Abweichungen überein. Dadurch ist jedoch noch keineswegs bewiesen, daß darin das Original jener Radirung vorliegt. Dieselbe Composition kommt in verschiedenen Gemälden vor, so in der Galerie zu Schwerin, bei Mr. Graham in London (versteigert 1886) u. s. f. Aber diese Bilder charakterisiren sich sofort nach ihrer Behandlung als Copien. Auch spricht der Umstand, daß nur das Oldenburger Bild die Gegenseite der Radirung zeigt, vielmehr für das Original als für eine Copie. Überzeugend scheint sich mir dies aber aus der Behandlung und Färbung des Bildes zu ergeben. Freilich weicht dieselbe noch in verschiedenen Punkten von allen anderen Jugendwerken Rembrandt's ab, kennzeichnet sich aber in der ganz auffallenden Anlehnung an Pieter Lastman als eines der frühesten noch ganz unter Lastman's Einflüsse gemalten Werke seines großen Schülers. Wollten wir auch in diesem Bilde die Copie eines Schülers oder Nachfolgers von Rembrandt sehen, so würde dieser Umstand ganz unerklärlich sein; am wenigsten ist der Name J. J. van Vliet, welchen Waagen für das Bild in Vorschlag gebracht hat, gerechtfertigt, da wir kein beglaubigtes Gemälde desselben besitzen und nicht einmal wissen, ob Vliet überhaupt Maler war.

Freilich weist das Oldenburger Bild einzelne Eigenschaften auf, welche es uns schwer machen, auch nur an eine Erstlingsarbeit des großen Künstlers zu denken. Namentlich fällt die kindliche Zeichnung und rohe Behandlung der Pferde, insbesondere des großen Gauls über der Gruppe der Taufe, sehr störend in's Auge. Ähnliche Schwächen verräth die Zeichnung der Hand des Apostels und die Wiedergabe des Wagens. Daß solche Fehler aber nicht aus Unvermögen des Künstlers, sondern aus Flüchtigkeit und Mangel an Studium hervorgehen, beweist die Behandlung der übrigen Theile des Bildes; namentlich die Zeichnung und Modellirung des Reiters mit der Lanze, die Köpfe der neugierig hinter dem Wagen zuschauenden Männer aus dem Gefolge, die malerische Behandlung der Costüme und der Pflanzen im Vordergrunde. In dem hellen Tageslicht, in welchem das Streben nach Helledunkel noch kaum angedeutet ist, in der Betonung der Localfarbe, in dem hellen bräunlichen Ton, der fetten Auftragsweise der Farben, der bräunlich-grünen Färbung des Laubwerkes und in der Bravour der Behandlung der zerstreut im Vordergrunde angebrachten Pflanzen verräth sich der Schüler Lastman's, der noch in manchen Theilen abhängig von demselben ist. Andererseits ist doch der Schüler schon fast überall dem Lehrer überlegen; insbesondere in der Empfindung, im Ausdrucke und in der Modellirung der Köpfe, im Ton der Färbung und in der malerischen Behandlung. Alle diese Umstände sprechen nur für Rembrandt. In Färbung, im Farbauftrag und in der Behandlung finden wir aber auch schon Verwandtschaft mit verschiedenen der frühesten Gemälde; namentlich mit der „Gefangennahme Simson's“ vom Jahre 1628 (im königlichen Schlosse zu Berlin) und mit dem „Apostel Paulus“ im Fechenbach'schen Nachlasse. In letzterem Bilde ist der Paulus offenbar daselbe Modell wie hier der Apostel Philipp; zu beiden Köpfen scheint sogar dieselbe Studie benützt zu sein.

Eine Bezeichnung oder Jahreszahl habe ich auf dem Bilde nicht entdecken können. Vosmaer setzt die Entstehung dieser und der übrigen von J. J. van Vliet radirten Compositionen Rembrandt's jedesmal in das Jahr, welches sich auf der betreffenden Radirung findet. Diese Angaben beziehen sich aber zweifellos nur auf die Zeit der Entstehung der Radirung. Daß die Entstehung des Bildes durchaus nicht gerade unmittelbar vorher zu fallen braucht, beweist unter Anderem der „Petrus im Gefängnisse“

im Besitze des Prinzen de Rubempré de Merode in Brüssel;¹ dies Bild trägt die Jahreszahl 1631, während die von der Gegenseite genommene Radirung des J. J. van Vliet die Jahreszahl 1634 trägt.

Die nicht unbeträchtliche Anzahl von theilweise großen und sehr ausgeführten Radirungen des J. J. van Vliet nach Jugendwerken Rembrandt's lassen auf nahe persönliche Beziehungen zwischen beiden Künstlern schließen. Wie dieselben entstanden und welcher Art dieselben waren, dies zu durchblicken fehlt uns leider jeder Anhalt. Jene Radirungen und die alten Copien nach diesen oder ähnlichen Jugendwerken Rembrandt's, deren Zahl beträchtlicher ist als die Copien nach den berühmtesten Gemälden seiner Mannesjahre, sind auch deshalb noch von besonderem Interesse, weil wir den Schluß daraus ziehen müssen, daß diese frühesten Compositionen und Studienköpfe Rembrandt's auf seine Zeitgenossen keineswegs den barock-phantaftischen, zuweilen selbst abstoßenden Eindruck gemacht haben können, dessen wir uns bei ihrer Betrachtung, auch bei dem lebhaftesten Interesse für den Künstler und seine Entwicklung, nicht erwehren können. Gerade das, was uns heute abtödt, erregte, so scheint es, das besondere Wohlgefallen der Zeitgenossen. In dem barocken Aufputz der biblischen und classischen Helden, in der Mischung von Kleidungsstücken von Amsterdamer Juden, Polen, Perfern und Japanern mit einzelnen antiken Costümstücken, bewunderte man — dies belegen uns verschiedene Zeugnisse der Zeit — die archäologische Treue des Künstlers. Heute wird der Beschauer, der den künstlerischen Reiz solcher Bilder nicht versteht, gerade über diesen sonderbaren Aufputz kaum das Lachen verhalten können; und doch möchte ich bezweifeln, ob die neuere Zeit so wesentliche Fortschritte nach dieser Richtung gemacht hat. Wenigstens mühen uns heute schon die biblischen Gestalten von H. Vernet oder selbst die mittelalterlichen Motive eines Leys, deren absolute Treue zur Zeit dieser Künstler gar nicht in Frage gezogen wurde, fast ebenso fremdartig und wunderlich an.

Freilich mehr noch als die Costüme erscheint uns die Auffassung in jenen Jugendwerken Rembrandt's fremd und selbst abstoßend; aber auch diese war offenbar der Geschmack der Zeit in Holland. Selbst wenn wir die rasche Verbreitung von Rembrandt's Ruf nur seiner Thätigkeit als Bildnißmaler zuschreiben dürfen: das Ansehen seiner Lehrer und verwandter Künstler sowie die Preise, welche man für die Gemälde eines Lastman, Pynas, Uytenbroeck u. a. m. bezahlte, sind die sprechendsten Zeugnisse dafür, daß gerade das, was uns heute in solchen Bildern kalt läßt oder unangenehm berührt, dem Sinne der Zeitgenossen entsprach.

Auch wenn wir die Entstehung der „Taufe des Kämmerers“ einige Jahre früher setzen als das Datum, welches Vliet's Radirung nach dem Bilde trägt, wenn wir dieselbe etwa in's Jahr 1628 hinaufrücken, ist doch der Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers, wie er sich in der 1631 ausgeführten „Prophetin Hanna“ (Nr. 166) bethätigt, ein außerordentlich großer. Der Radirung von Kühn möchte ich, gerade weil sie in manchen Beziehungen so sehr gelungen ist, erklärend hinzufügen, daß die Farbe eine Durchsichtigkeit und Klarheit besitzt, deren Wiedergabe Kühn namentlich im Hintergrunde nicht vollständig geglückt ist. Die Derbheit in Empfindung und Behandlung, die rücksichtslose Vernachlässigung einzelner Theile, die nüchterne Tagesbeleuchtung, welche in der „Taufe des Kämmerers“ so empfindlich stören, sind hier vollständig verschwunden. Statt dessen kennzeichnen dieses Bild eine wirkungsvolle Beleuchtung — hier besonders eigenartig und anziehend dadurch, daß der Kopf im Schatten liegt und nur durch die Reflexe des hell beschienenen Buches ein mattes Halblicht erhält —, ein liebevolles Eingehen in alle Einzelheiten, abgerundete Composition, harmonische Farbenzusammenstellung und

¹ In meinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ habe ich dieses Bild als im Besitze von M. Edouard André in Paris aufgeführt, unter dessen Namen es der Katalog der Ausstellung zum Besten der Elsas-Lothringer in Paris (1873) auführte. Herr André hat jedoch das Gemälde, wie ich von ihm selbst erfuhr, niemals gesehen; dasselbe war vielmehr damals im Besitze eines Verwandten des Prince de Rubempré de Merode, von welchem dieser das Bild durch Erbschaft bekommen hat.

Feinheit der Stimmung und Empfindung. Glaube und Friede sind der Ausdruck des Bildes. Die Andacht der alten Frau wird durch keine Zweifel gestört; halblaut sagt sie die Worte nach, die sie liest, und das Gedächtnis hilft aus, wo die Augen nicht mehr recht ausreichen.

Die Bezeichnung des Bildes als „Prophetin Hanna“ habe ich schon deshalb beibehalten, weil dies die alte Benennung des Bildes ist und weil auch der Oldenburger Katalog daselbe noch unter diesem Namen aufführt. Aber auch Anordnung und Auffassung legen die Vermuthung nahe, daß Rembrandt hier kein einfaches Bildnis wiedergeben wollte. Doch stimme ich Herrn von Alten vollständig bei, wenn er jener Bezeichnung hinzufügt: „Rembrandt's Mutter“. Dieselben Züge begegnen uns in einer Reihe von Gemälden und namentlich Radirungen, die sämmtlich der früheren Zeit des Künstlers angehören. Da wir wissen, wie sehr gerade Rembrandt seinen eigenen Kopf und die Porträts der ihm Nahestehenden mit dem Pinsel und der Radirnadel wiederzugeben liebte, so haben wir gewis das Recht, auch in den Zügen dieser uns so oft in den früheren Werken Rembrandt's begegnenden bejahrten Frau eine dem Künstler ganz nahestehende Persönlichkeit zu suchen. Die Tradition bezeichnet sie als Rembrandt's Mutter. Aus ihren Zügen allein ließe sich dies freilich schwerlich folgern; denn Rembrandt's breites Gesicht mit den gewöhnlichen rundlichen Formen weicht von den Zügen dieser alten Frau mit ihrer feinen gebogenen Nase und den dünnen Lippen nicht unwesentlich ab.¹ Alle anderen Umstände sprechen aber dafür, daß hier die Überlieferung Recht hat. Dem Bildnis dieser Frau begegnen wir nämlich fast nur in den ersten Jahren von Rembrandt's Thätigkeit, solange derselbe noch in seiner Heimathstadt Leiden (vielleicht im elterlichen Hause) ansässig war. Gleich in dem ersten Jahre, aus welchem wir Versuche seiner Radirnadel besitzen, finden wir zweimal diesen Kopf (B. 353 und 355); dann wieder zwei Radirungen mit der Jahreszahl 1631 (B. 336 und 337), mit denen ein paar andere nicht datirte Blätter etwa gleichzeitig entstanden sein müssen (B. 332 und 335). Also gerade als der Künstler im Begriff war, nach Amsterdam überzusiedeln, suchte er die Züge dieser Frau möglichst oft und möglichst treu und ausführlich festzuhalten. Nachdem er Leiden verlassen hatte, begegnen wir denselben nur noch einmal in dem Radirwerk des Künstlers: in dem kleinen Kopf vom Jahre 1633 (B. 339), der wohl als flüchtige Studie bei einem Besuch der Mutter in Amsterdam oder bei einem Ausfluge Rembrandt's in seine Heimath entstand.

Ähnlich verhält es sich mit den Gemälden, welche dieselbe Frau darstellen. Freilich trägt nur das Oldenburger Bild, welches mehreren der eben genannten Radirungen in Tracht und Anordnung außerordentlich ähnlich ist, neben dem Monogramm auch die Jahreszahl 1631.

Re: 1631

Aber das außerordentlich sorgfältig behandelte Bildnis in der Galerie zu Windsor stimmt mit dem Oldenburger Bilde wie mit jenen Radirungen vom Jahre 1631 so sehr überein, daß es gleichzeitig entstanden sein muß. Das größere, in der Anordnung dem Oldenburger Bilde noch mehr verwandte Gemälde in Wilton House, wird unmittelbar vor diesen beiden Bildnissen entstanden sein. Nach der Übersiedelung Rembrandt's verschwindet diese würdige Gestalt auch aus seinen Gemälden. Nur einmal noch hat er sie gemalt, soviel mir bekannt; dies eine köstliche Bildnis ist uns in der Galerie des Belvedere zu Wien erhalten. Es trägt die Jahreszahl 1639. In den acht Jahren, welche seit der Entstehung der Bildnisse in Oldenburg und Windsor vergangen waren, hat die Frau sehr gealtert. Mit Mühe hält sie sich an einem Krückstocke aufrecht. In jenen älteren Bildnissen waren die gesuchten

¹ Sehr verwandte Züge zeigt ein älterer Mann, der in zwei Radirungen vom Jahre 1630 (B. 300 und 314) sowie in verschiedenen gleichzeitigen Bildern vorkommt. Ist er etwa ein Bruder von Rembrandt's Mutter?

Formen, welche bei einer Frau des mittleren Bürgerstandes auf sechzig oder einige sechzig Jahre schliessen lassen, doch noch fest und voll. Lebenskraft; hier erscheint sie klein und zusammengefallen; der halboffene Mund verräth, daß die alte Frau keine Gewalt mehr über ihre Glieder hat. Schon ein Jahr nachdem dieses Bildniß, wahrscheinlich bei einem Besuche der Mutter im Hause des Sohnes auf der Breedstraat, entstanden war, wurden ihre sterblichen Überreste in der Peterskirche zu Leiden am 14. September 1640 beigefetzt.

Kehren wir jetzt zu dem Oldenburger Bilde zurück. Das Bild gibt die Figur, die fast bis zu den Füßen sichtbar ist, etwa in halber Lebensgröße; dadurch wie durch die Auffassung hat die Darstellung fast mehr einen sittenbildlichen als Porträtcharakter. Die liebevolle Durchführung bis in's Einzelne — man beachte namentlich die Ausführung der kurzen Hände mit ihrer runzeligen Haut — entspricht dieser intimen Auffassung; trotzdem ist die Pinselführung eine leichte, die Färbung eine klare und durchsichtige. Den ähnlichen Charakter des genreartigen Feinmalers tragen verschiedene gleichzeitige kleinere Gemälde: die bekannte „Darstellung im Tempel“ aus dem gleichen Jahre 1631 im Haag, der „Jude Philon“ in der Galerie zu Innsbruck und der „Loth“ beim Grafen Stroganoff in St. Petersburg, beide schon aus dem Jahre 1630; ja selbst in dem beinahe lebensgroßen Studienkopfe in der Galerie zu Cassel aus demselben Jahre macht sich ein ähnliches Bestreben geltend. Rembrandt scheint auf dem besten Wege ein Kleinmeister zu werden, wie sein Schüler Gerard Dou, der damals gerade in Leiden Rembrandt's Unterricht genoß. Aber das innerste Wesen Rembrandt's widerstrebte einer solchen Richtung; sie ist daher nur eine ganz kleine Phase seiner mannigfaltigen Entwicklung. Schon gleichzeitig mit diesen Bildern mit ihren kleinen Figuren von sauberster Vollendung, und namentlich im folgenden Jahre 1632 entstehen bildnißartige Studienköpfe, welche durch ihre Breite und markige Behandlung das Streben des Künstlers nach freier und großer Auffassung und Darstellung auf das Deutlichste verrathen. Freilich findet der junge Künstler eine befriedigende Lösung nur selten; die meisten dieser Köpfe erscheinen beinahe derb, die Auffassung gewaltsam und gelegentlich selbst leer, gerade im Gegenfatze zu dem feinen, innigen Ausdruck jener kleinen Bildnisse. Es ist daher kein Wunder, daß diese Bilder, zumal wenn sie nicht bezeichnet sind, nicht als Werke des großen Meisters anerkannt werden. Wurde doch kürzlich ein solcher Studienkopf, ebenso charakteristisch wie gut erhalten, auf einer Auktion in Köln um wenige hundert Mark an Herrn Edward Habich in Cassel zugeschlagen, wo neben zwei ähnlichen Greifenköpfen aus dem Jahre 1632 überzeugend die Echtheit des Bildes in die Augen fällt. Daselbe ist der Fall mit einem ähnlichen, sehr breit und kräftig gemalten Studienkopfe im Besitze des Herrn Dr. Schubart zu Dresden. Wie der Schweriner Greifenkopf (um 1630 oder 1631) und die beiden schon genannten Casseler Köpfe des Jahres 1632, so gehören nach meiner Überzeugung auch zwei Greifenbilder der Oldenburger Galerie in diese Reihe: das eine (Nr. 167) mit der vollen zweifellosen Bezeichnung

Rembrandt
1632

und daher stets als ein Werk des Meisters anerkannt; das zweite dagegen ohne Bezeichnung und durch Waagen als ein Werk des Jan Livens bestimmt (Nr. 182). Früher ging dieses Bild jedoch unter Rembrandt's Namen; um ihm die fehlende Legitimation zu geben, wurde es (anscheinend im vorigen Jahrhundert) mit der Inschrift „Rembrandt f. 1642“ versehen. Man vergleiche die Gemälde des älteren Jan Livens — die Oldenburger Galerie bietet dazu durch zwei Werke die Gelegenheit, wie wir gleich



VOR DEM GEWITTEH.

Verlag des Verlags der Kunst- und Gewerbe-Verlagsgesellschaft in Berlin.

sehen werden — und man wird sich überzeugen, daß Livensz niemals die Klarheit und Durchsichtigkeit der Farben, den Reichthum und die Feinheit der Töne, die Leichtigkeit der Behandlung besitzt, welche diesem Bildniß innewohnen. Auch der Typus ist keiner von denen, welche uns in den Gemälden des Livens begegnen; mir fehlen derselbe vielmehr aus Rembrandt's Gemälden bekannt zu sein. Dies fand ich kürzlich bei einem Blicke auf die bekannte Radirung des „Großen Lazarus“ bestätigt: hier ist derselbe Kopf in der gleichen Haltung und Tracht im Grunde am Ausgang der Höhle links angebracht; in den älteren Drucken sogar mit demselben Käppchen, welches er auf dem Bilde trägt. Kein Zweifel also, daß hier eine Studie für diese Composition vorliegt, oder wenigstens eine solche, die der Künstler dafür

verwandte. Man setzt die Radirung der „Auferweckung des Lazarus“ in das Jahr 1632 oder 1633; wir dürfen den Studienkopf also mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1632 setzen, in dem eine Reihe ganz verwandter Greisenbildnisse entstanden. In der reicheren Localfarbe, in welcher Roth und mattes Gelb vorherrschen, steht das Bild verschiedenen anderen, um ein bis zwei Jahre später entstandenen „Rabbinern“ in englischen Galerien (Herzog von Bedford, Lord Derby u. f. w.) schon näher als den



Rembrandt, „Bildniß eines Greises“.

Ton gewählt, den das Gemälde ursprünglich hatte und den es wieder erlangen könnte. Die malerische Behandlung hat er vorzüglich wiedergegeben; die letzten breiten Pinfelstriche, mit denen das Bild in Wirkung gesetzt ist, läßt die Radirung deutlich erkennen, und doch läßt sie zugleich dem Ausdruck des edlen Kopfes volle Gerechtigkeit widerfahren.

Das werthvollste, seltenste Stück unter den Werken, welche die Oldenburger Sammlung von Rembrandt's Hand besitzt, ist ohne Zweifel die Landschaft „Vor dem Gewitter“ (Nr. 169); zugleich ein Werk aus dem ersten Mannesalter unseres Künstlers. Die Lichtwirkung und Stimmung in dem Oldenburger Bilde gibt auch die Radirung von Onken; auf die großen Feinheiten im Helldunkel und in der Wiedergabe des Einzelnen, so sehr daselbe untergeordnet ist, hat der Künstler in der Radirung dagegen theilweise verzichtet.

So selten, als man früher annahm, sind Rembrandt's Gemälde mit landschaftlichen Motiven doch nicht; ich kann deren jetzt mehr als ein Dutzend nachweisen, die über jeden Zweifel erhaben sind.

in der Farbe einförmigeren Studienköpfen aus dem Jahre 1632, die ich oben aufgeführt habe.

Die Farblosigkeit in solchen Bildern, deren unangenehme Wirkung durch einen etwas flauen, gar zu hellen Ton verstärkt wird, ist auch für den zweiten bezeichneten Greisenkopf der Oldenburger Galerie charakteristisch. Freilich trägt der abgestorbene Firnis gleichfalls mit zu dieser Wirkung bei, die sich durch Regeneriren wesentlich mildern ließe. L. Kühn hat daher mit Recht in seiner Radirung den

II.

Schüler und Nachfolger Rembrandt's.

REMBRANDT'S Schüler sind ziemlich zahlreich und charakteristisch in der Oldenburger Galerie vertreten. Den Vorzug unter diesen Bildern möchte ich einem kleinen Bildnis geben, das freilich als Thomas de Keyfer verzeichnet ist, das mir aber alle charakteristischen Eigenschaften eines GERARD DOU aufzuweisen scheint. Da eigentliche Bildnisse von Dou's Hand selten sind und daher leicht verkannt werden, und da ihnen ein besonderer Reiz innewohnt, welcher seinen meisten Gemälden mit halben bildlichen Darstellungen abgeht, ist das Oldenburger Bildchen zur Nachbildung ausgewählt worden, welche Kühn nicht sehr viel kleiner als das Original ausgeführt hat. Das Bild gehört zu den glücklichen Erwerbungen aus der Galerie Pommersfelden. In dem Versteigerungs-Katalog dieser Sammlung, den Bürger abgefaßt hat, war das Bild als „Ecole de G. Dou“ (?) aufgeführt. Die Bezeichnung Th. de Keyfer geht wahrscheinlich auf Otto Mündler zurück, dessen Rath bei der Auswahl der Ankäufe auf dieser Versteigerung in erster Linie eingeholt und befolgt wurde. Mir scheint Bürger das Richtige herausgeföhlt zu haben, wenn ich auch nicht verstehe, weshalb er das Bild nur der Schule Dou's zuschreiben wollte; es gehört ja vielmehr, wie schon das Costüm beweist, der frühesten Zeit des Dou an, von seinen künstlerischen Vorzügen ganz abgesehen.

An Thomas de Keyfer zu denken, liegt allerdings sehr nahe; gibt es doch von ihm gerade ganz ähnliche Bildnisse in kleinem Format, auch solche Halbfiguren. Aber die Auffassung des Künstlers ist doch eine andere, denen seiner großen Bildnisse entsprechende, von welchen wir noch ein besonders schönes in der Oldenburger Galerie kennen lernen werden; auch dieses freilich unter fremdem Namen (Jan van Ravesteyn). Gegenüber der selbstbewußten Haltung, der eigenthümlichen Mischung von Energie und behäbiger Selbstgefälligkeit, der energischen Malweise und leuchtenden Färbung in Th. de Keyfer's Bildnissen, zeigt sich hier eine fast schüchterne, intime Auffassung, eine delicate Behandlung und ein ausgebildetes Helldunkel: Eigenschaften, die sämmtlich auf einen der frühesten Zeit Rembrandt's nahestehenden Maler hinweisen. Dafs Gerard Dou dieser Maler ist, beweisen eine Anzahl bezeichneter Bildnisse derselben Art: so das „Ehepaar im Park“ und ein männliches Porträt im Rycks-Museum zu Amsterdam, zwei Gegenstücke in der Galerie Steengracht im Haag, ein kleines männliches Brustbild in der Eremitage zu St. Petersburg, in Braunschweig das anziehende Selbstbildnis, in welchem er sich mit dem kleinen Bilde eines alten Ehepaares, wohl seiner Eltern, in der Hand dargestellt hat. Die Behandlung ist, im Gegensatz gegen die spätere Zeit des Künstlers, leicht und fast breit, der Farbenauftrag ist sehr dünn, das im vollen Lichte genommene Gesicht ist von heller blonder Färbung, mit feinen grauen und bläulichen Tönen in den Halbschatten, die Schatten sind kräftig bräunlich, ähnlich wie in Rembrandt's Bildnissen aus dem Anfang der Dreissiger-Jahre. Auch das Oldenburger Bild von Dou gehört dieser Zeit an, etwa dem Jahre 1634 oder 1635, wie Behandlung und Costüm beweisen.

Von den beiden als Werke des JAN LIVENSZ aufgeführten Gemälden habe ich bereits eines besprochen, das Brustbild eines Greises (Nr. 182), das ich für eine Jugendarbeit Rembrandt's halte. Eine charakteristische, wenig ansprechende Arbeit des Livensz ist dagegen die Halbfigur einer alten Frau (Nr. 183), die mit dem echten Monogramm des Künstlers I. L. bezeichnet ist. Im Motiv und in der Auffassung lehnt sich der Künstler an Rembrandt, in der Färbung erkennt man den Einfluß, welchen die venetianischen Meister auf ihn ausübten. Aber dieser doppelte Einfluß ist nicht von günstiger Wirkung

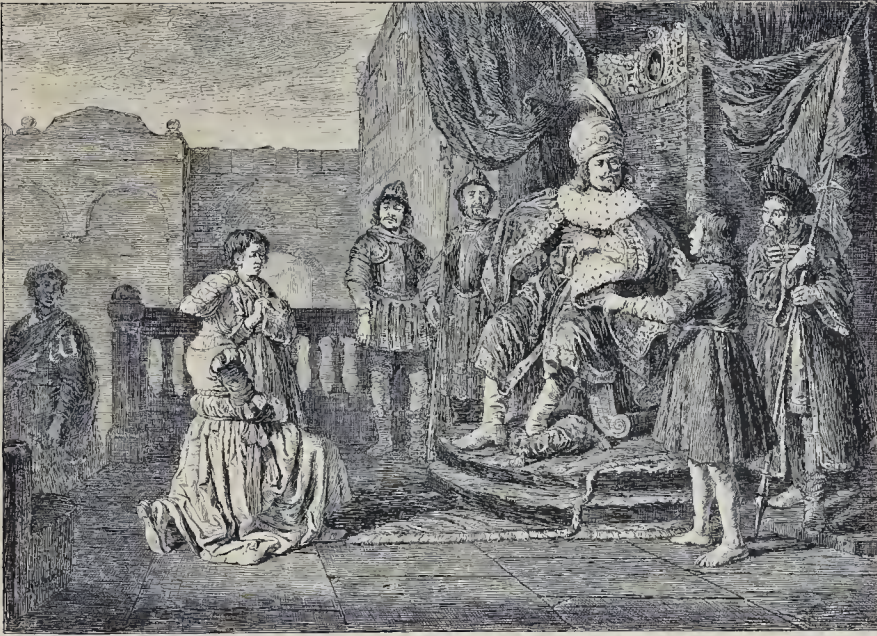
gewesen; der Ausdruck ist nicht wirklich empfunden, und daher sind die Züge theilweise geradezu verzerrt, die Zeichnung ist flüchtig und roh, die Färbung ohne Harmonie und Wirkung. Vor diesem Bilde der späteren Zeit des Livensz möchte ich einem zweiten, freilich gleichfalls nicht hervorragenden Werke desselben Künstlers, welches in der Sammlung als ein Werk des Govaert Flink aufgeführt ist, entschieden den Vorzug geben (Nr. 176). Das junge Mädchen mit ihrem aufgelösten aschblonden Haar gleicht im Motiv wie in der kühlen hellen Färbung und der fetten Pinselführung einem jungen Friesenmädchen im Museum zu Hannover (alte Haufmann'sche Sammlung); freilich ohne diesem reizvollen Bilde gleichzukommen.

Zwei große und stattliche Bildnisse von Mann und Frau, von der Hand des FERDINAND BOL, beide mit dem vollen Namen und der Jahrzahl 1658 bezeichnet, beweisen durch ihre blasse Carnation und die glatte Behandlung, wie früh dieser Schüler Rembrandt's schon der Manier verfiel.

Derselben Richtung gehört auch das lebensgroße Bildnis eines Arztes von NICOLAAS MAES an, ein Werk aus der späteren Zeit des Künstlers, auf die schon das Schlafrockcostüm hinweist.

Von einem anderen Schüler Rembrandt's, von GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT hat die Galerie erst vor einigen Jahren ein Bild erworben, welches den Künstler von besonders vortheilhafter Seite zeigt. Die Darstellung: „Der Satyr, der den gottlichen Tisch des Bauern verläßt, weil er warm und kalt bläst“, ist ein damals bei den Künstlern Holland's und der spanischen Niederlande besonders beliebtes Motiv, das namentlich wegen seiner phantastisch-humoristischen Seite dem niederländischen Volkscharakter besonders zusagte. In Antwerpen hat insbesondere Jacob Jordaens, neben Brouwer der einzige echte Humorist der vlämischen Schule des siebenzehnten Jahrhunderts, zu wiederholten Malen den Gegenstand in feiner monumentalen Weise behandelt. In Holland ist das Motiv schon durch Elsheimer eingebürgert, von welchem es wohl auch die Schule Rembrandt's übernommen hat. Der Satyr beim Bauer von Bernaert Fabritius, in der Galerie des Senators Giovanni Morelli zu Mailand, ist eines der besten Bilder dieses Künstlers. Eeckhout hat das Motiv in dem wesentlich kleineren Bilde der Oldenburger Galerie, welches neben dem Namen des Künstlers die Jahreszahl 1653 trägt, ganz ähnlich aufgefaßt wie Fabritius. Die Färbung ist kräftig, der Ton ein warmes, freilich etwas zu einförmiges Braun, das Helldunkel ist fein durchgebildet; die humoristische Seite des Motivs wiederzugeben, war aber Eeckhout's Sache nicht. Eine Zeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg, wo sich (in der Sammlung Hudtwalker-Weffelhoef) bis vor Kurzem auch das Gemälde befand, gibt die erste Idee Eeckhout's zu dieser Composition.

Zu den weniger bekannten Schülern Rembrandt's gehörte bis vor Kurzem JAN VICTORS. Doch sind weder seine großen biblischen Gemälde noch seine sittenbildlichen Darstellungen besonders selten; auch befinden sich die meisten derselben in bekannten öffentlichen Sammlungen. Die Oldenburger Galerie hat ein charakteristisches Werk seiner früheren Zeit aufzuweisen, ausnahmsweise ein Motiv aus der alten Geschichte: „Der Knabe Cyrus wird seinem Großvater Astyages vorgestellt“ (Nr. 175). Die Sorgfalt in der Anordnung und in der Wahl und Ausführung des Costüms, welche ähnliche Bilder mit biblischen Motiven in den Galerien von Braunschweig, Kopenhagen, Berlin u. s. f. auszeichnet, ist auch ein Vorzug des Oldenburger Bildes; aber daselbe leidet, wie auch jene anderen Gemälde, an dem Fluch der Langweiligkeit, welche der „historischen Malerei“ aller Zeiten anhaftet, wenn sie über dem archäologischen Studium des Costüms den Ausdruck und die Empfindung vernachlässigt. Nur in sehr



Jan Victors, „Der Knabe Cyrus wird seinem Großvater Astyages vorgestellt“.

wenigen Bildern feiner Jugend, in denen Victors die Natur unmittelbar vor Augen hatte, wie in dem „Mädchen am Fenster“ im Rycks-Museum zu Amsterdam, das einem frühen Bilde von N. Maes nahe kommt, oder in dem weiblichen Bildnisse der Kopenhagener Galerie, weist der Künstler den Beschauer noch unmittelbar zu ergreifen oder selbst dauernd zu fesseln. Dagegen ist in solchen reichen historischen Motiven die Wirkung neben der Nüchternheit der Auffassung, auch durch die trotz der reichen Trachten einformige Färbung, den matten, kühlen Ton und die wenig künstlerische Behandlung störend beeinflusst.

Auch von einem anderen Schüler oder Nachfolger Rembrandt's, von JACOB DE WET, besitzt die Oldenburger Sammlung ein Gemälde von abweichendem Gegenstand: an einem Springbrunnen reicht ein Jüngling einer Dame auf weißem Zelter einen Trunk Wasser in einer Muschel (Nr. 177). Das Motiv ist wohl zweifellos einem jener italienischen Schäferromane der Zeit entlehnt, welche den holländischen Künstlern von ihrem Aufenthalte in Rom bekannt und geläufig waren; haben doch namentlich die Utrechter Maler der arkadischen Landschaften für ihre Staffagen nicht selten Szenen aus Guarini's „Pastor fido“ oder aus ähnlichen Dichtungen gewählt. Die Landschaft des wenig umfangreichen Bildes, welche das Innere eines Parkes bei abendlicher Beleuchtung darstellt, scheint nicht von der Hand des de Wet, sondern von einem Landschaftler von Fach; vielleicht von H. VERBOOM, mit dem der Künstler mehrfach zusammen gearbeitet hat.

J. de Wet.

Dem Jacob de Wet möchte ich auch noch ein zweites figurenreiches Gemälde, „Die Predigt Johannes' des Täufers“ (Nr. 174) zuschreiben, welche der Katalog nach Waagen's Bestimmung dem „Wulfhagen oder De Wet“ beimisst. Von Franz Wulfhagen, angeblich einem Bremer von Geburt, wissen wir überhaupt nur durch den wenig zuverlässigen C. Weyermann, daß er Schüler Rembrandt's gewesen sein soll; beglaubigte Bilder desselben sind aber meines Wissens nicht bekannt. Die kleinen Figuren jener Oldenburger Bilder zeigen vielmehr die charakteristischen Typen und die flüchtige Behandlung des de Wet; doch sind sie reicher und kräftiger in der Färbung als in den meisten Bildern des Künstlers, die in einem fast einfarbigen, grau-braunen Tone gehalten zu sein pflegen. Die bergige Landschaft erinnert an Rembrandt's landschaftliche Compositionen, aus denen fogar Einzelheiten, wie die Brücke und der Thurm, entlehnt zu sein scheinen. Die Entstehung des Bildes fällt, wie ich glaube, in die spätere Zeit des Künstlers, um das Jahr 1650 oder noch später.

„In der Weise Rembrandt's“ bezeichnet der Katalog der Oldenburger Sammlung die Halbfigur eines alten Mannes, der in einem Lehnstuhl eingeschlafen ist (Nr. 170). Das Monogramm, welches der Verfasser als unleserlich angibt, scheint mir deutlich als *AV Dyck f.* (*A* und *V* an einander gelehnt) gelesen werden zu müssen. Daß das Bild, welches einen wenig bedeutenden Nachfolger Rembrandt's in der Art des Bernaert Fabritius verräth, nicht von dem berühmten Antwerpener Maler Anthony van Dyck herrühren kann, ist zweifellos. Man wird deshalb geneigt sein, die Inschrift als eine Fälschung anzusehen; sie trägt aber alle Zeichen gleichzeitiger alter Schrift, so daß wir, vorausgesetzt, daß nicht eine Fälschung durch den Maler des Bildes selbst vorliegt, einen Maler A. van Dyck annehmen müssen, der ein Holländer von Geburt war und unter dem Einflusse Rembrandt's stand. Dazu sind wir umfomehr berechtigt, als der Name van Dyck auch in Holland keineswegs selten war; der Maler Philips van Dyck ist ja zur Genüge bekannt. Das fragliche Bild ist etwa um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts entstanden.

Ein Nachfolger Rembrandt's, dessen Namen ich nicht näher anzugeben weiß, hat die dem Frans Hals beigemessene Studie eines männlichen Kopfes (Nr. 143) gemalt. Offenbar ist Waagen durch die Behandlung in keck nebeneinander gesetzten groben Pinselstrichen zu dieser Bestimmung geführt. Allein das Helldunkel, der schwärzliche Ton der Schatten und die Behandlung sind von der Kunstweise des Frans Hals doch sehr verschieden. Auch steht der Künstler des Bildes hinter diesem großen Meister außerordentlich zurück.



III.

Holländische Bildnißmaler.

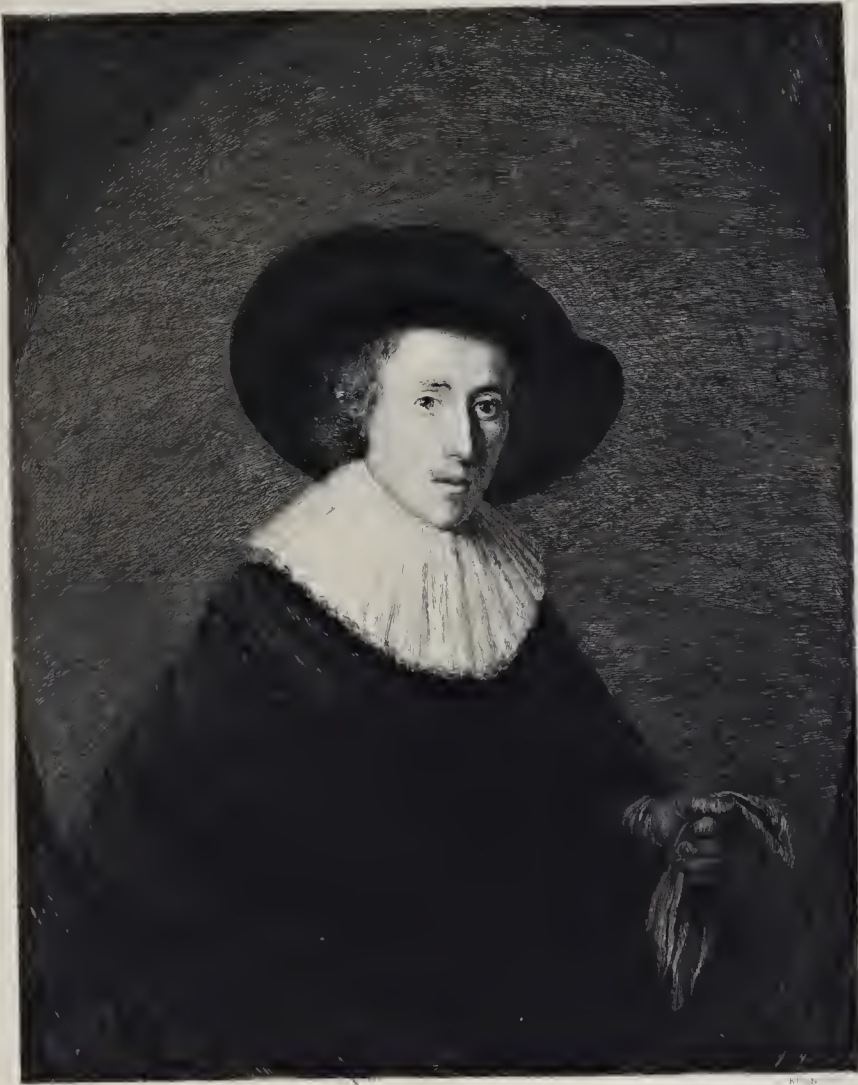
DIE Geschichte lehrt uns, und Jeder, der sich ehrlich prüft, wird es an sich erkennen, daß wir Alle, auch die Besten unter uns, Kinder unserer Zeit sind, daß wir unseren Vorgängern und Mitlebenden das beste Theil unseres Könnens und Wissens verdanken. Aber es gibt einzelne gottbegnadete Geister, die in gewissem Sinne über diese Schranken hinausgehen, die, von ihren Zeitgenossen vielleicht kaum beachtet, für alle Zeiten geschaffen haben. In der Eigenthümlichkeit der Kunst ist es begründet, daß gerade unter ihren Jüngern die meisten solcher Geister erfanden sind, deren Schöpfungen uns mit jener Ahnung des Göttlichen, mit jenem wehmüthigen und zugleich wonnevollen Gefühl erfüllen, das uns tief innerlich packt und überwältigt, ohne daß wir uns volle Rechenschaft über den Grund dieser Stimmung geben können. Es ist dieses unbestimmte Etwas den höchsten Leistungen aller Künste gemeinsam und nähert sie einander in ihrer Wirkung. Daher sprechen wir bei Beethoven von seiner dramatischen Empfindung, in Shakespeare's Dramen bewundern wir die malerische Schilderung, in Rembrandt's Gemälden den poetischen Sinn. Denn nur Rembrandt und neben ihm, wenn auch in viel beschränkterem Maaße, noch Jacob van Ruisdael gehören unter allen den trefflichen Meistern der holländischen Schule zu diesen Auserlesenen, zu denen unter den gleichzeitigen vlämischen Malern Peter Paul Rubens und nach ihm Adriaen Brouwer und Anthony van Dyck zählen.

Damit will ich das Verdienst der übrigen Künstler dieser Schulen keineswegs herabsetzen: hat doch die Kunst keines anderen Volkes in so kurzer Zeit eine so reiche Zahl hervorragender und eigenartiger Maler aufzuweisen, wie die Blüthezeit der holländischen Kunst etwa zwischen den Jahren 1630 bis 1670. Dadurch, daß die holländische Malerei dieser Zeit ausschließlich Tafelmalerei ist und vorwiegend den Schmuck des bürgerlichen Zimmers im Auge hat, sind ihre Werke durch die Gleichgiltigkeit der späteren Besitzer weit zerstreut worden; wir sind daher im Stande, dieselben auch außerhalb der Heimat der holländischen Künstler in den Galerien zu studiren und zu genießen, oft besser als in Holland selbst. Nur eine Richtung der holländischen Malerei, die gewissermaßen die Monumentalmalerei derselben bildet, die Porträtmalerei, werden wir nicht richtig würdigen, wenn wir nicht in den Rathhäusern, in den Waifenhäusern und Galerien der holländischen Städte jene eigenthümlichen großen Bilder mit Versammlungen der Schützen, der Vorstandsmitglieder der Gilden und der Armen- und Waifenhäuser kennen gelernt haben. Das Bürgerthum, auf dem die Blüthe Hollands beruhte, mit seinen geschlossenen Gilden, seinen großartigen Anstalten der Wohlthätigkeit auf der einen und mit den Schützenvereinen (den Clubs und Cafinos jener Zeit) auf der anderen Seite, tritt uns in diesen großen Porträttücken mit einer so überzeugenden Lebenswahrheit, in einer Mannigfaltigkeit und Bedeutung entgegen, wie nur noch die Geschichte Italiens im Zeitalter der Renaissance durch die Kunst monumental verewigt worden ist. Von dieser Richtung der Porträtmalerei gibt keine Sammlung außerhalb Hollands eine Vorstellung, so reich dieselben sonst an Gemälden der holländischen Schule sein mögen. Überhaupt haben sich von diesen Schützen- und Regententücken, von denen Holland noch Hunderte aufzuweisen hat, nur einige wenige und wenig umfangreiche in das Ausland verirrt, da dieselben im öffentlichen Besitze und daher unveräußerlich waren. Dagegen fehlt es an Einzelbildnissen und Familienporträts holländischer Maler sonst nirgends, namentlich nicht in den deutschen Galerien. Auch Oldenburg hat einige tüchtige holländische Bildnisse aufzuweisen.

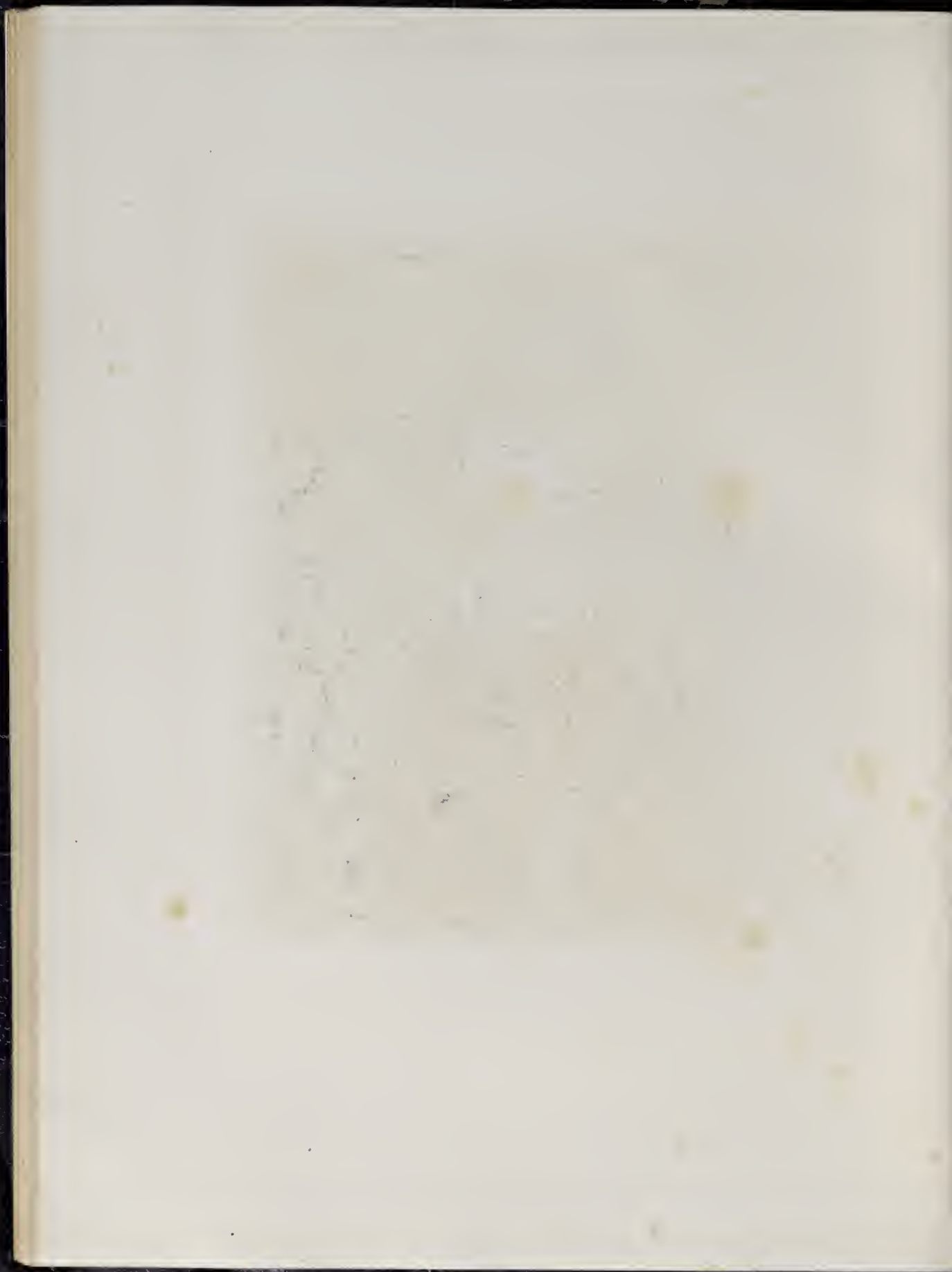
Die bildnissartigen Studienköpfe von Rembrandt und feinen Schülern, sowie das kleine Jünglingsporträt des Gerard Dou wurden schon früher besprochen. Dieses letztere führt, wie ich erwähnte, in den Galerien den Namen THOMAS DE KEYSER. Wenn ich dieses Bild mit Bestimmtheit dem Th. de Keyfer abprechen zu müssen glaubte, so habe ich doch Ersatz dafür unter den Bildnissen der Galerie gefunden: das stattliche Mannsportrait, welches als ein Werk des Jan van Ravesteyn bezeichnet wird, scheint mir vielmehr alle charakteristischen Eigenschaften des Thomas de Keyfer aufzuweisen. Eilers' Radirung gibt ein vortheilhaftes und treues Bild desselben und läßt fogar bis zu einem gewissen Mafse ein Urtheil über den Meister zu. Die plastische Wirkung der Figur, ihre stramme Haltung, der energische Ausdruck, die Leuchtkraft der Farben, die Vorliebe für die einfache schwarze Tracht, das helle Fleisch und die stoffliche Wirkung der Kleider, das Helldunkel bei einem etwas festen emailartigen Farbenauftrag und einem kühlen Ton der Färbung erkennen wir auch aus der Radirung. Es sind dies ebenso viel bezeichnende Eigenschaften für Thomas de Keyfer, während Ravesteyn's Bildnisse, die uns ja zur Genüge auch aus bezeichneten Werken desselben bekannt sind, gerade durch Vorliebe für reiche Localfarben, durch einen malerischen, bald weichen skizzirenden, bald trockenen Vortrag, durch freiere und leichtere Auffassung und durch das Fehlen eines ausgebildeten Helldunkels sich kennzeichnen. Das Oldenburger Bild gehört zu den frühesten bekannten Arbeiten des Künstlers, wie die Bezeichnung: *Anno 1620. aetatis suae 40*, ergibt.

Ähnliche lebensgroße Bildnisse des Thomas de Keyfer, der uns in feinen reizvollen kleinen Bildnissen geläufiger ist, kommen gar nicht selten vor; freilich gehen sie meist, wie hier, unter fremdem Namen. Außer den großen Gildentücken besitzt das Rycks-Museum in Amsterdam verschiedene solcher Einzelbildnisse; die Galerie zu Cassel hat ein dem Oldenburger sehr verwandtes männliches Bildniß aufzuweisen, das bis vor Kurzem als S. de Vos galt; ein vorzügliches weibliches Bildniß besitzt die Eszterházy-Galerie in Budapest (vom Jahre 1628); bekannt sind die beiden stattlichen Porträts in ganzen Figuren vom Bürgermeister Cornelius de Graef und seiner Gemalin in der Berliner Galerie; die Sammlung der Eremitage in St. Petersburg besitzt die Halbfigur eines Mannes vom Jahre 1632 u. f. f. Einige wenige verwandte Bildnisse waren dem Künstler in neuerer Zeit jedoch mit Unrecht zugeschrieben, wie wir heute wissen, nachdem durch das Verdienst von Dr. J. Six und A. Bredius die älteren Amsterdamer Maler Werner van Valkert und Claes Elias wieder bekannt geworden sind und ihre großen Schützenstücke jetzt im Rycks-Museum zu Amsterdam vor unseren Augen hängen. Die große Verwandtschaft der früheren Gemälde des Th. de Keyfer mit den Porträts dieser Künstler läßt die unmittelbare Einwirkung derselben auf de Keyfer mit Sicherheit annehmen; wahrscheinlich war Valkert fogar der Lehrer desselben.

Nächst diesem Bildnisse haben das größte Interesse vier Porträts von der Hand des seltenen JAN VERSPRONCK, die in der Oldenburger Galerie das Fehlen von Bildern seines Lehrers Frans Hals ersetzen müssen. Diesem kommt Verspronck unter allen Nachfolgern desselben als Bildnißmaler am nächsten. Die helle, blumige Färbung, die frische, gelegentlich selbst joviale Auffassung in Haltung und Ausdruck, in den früheren Werken auch die Ausführung in breiten, keck nebeneinander gesetzten Pinselstrichen, lassen den Künstler in seinen besten Leistungen gelegentlich mit seinem Lehrer verwechseln. So in zwei nicht bezeichneten Frauenbildern im Städelfchen Museum und im Besitze von Baron Oppenheim in Köln. Aber auch in diesen Bildern verräth sich der Nachfolger, fehlt die Frische des aus der unmittelbaren Anschauung gestaltenden Genius. Die Zeichnung erscheint leicht etwas spitzig, der hellgraue Ton etwas undurchsichtig und einformig; Auffassung und Behandlung verrathen neben Frans Hals doch eine gewisse Nüchternheit und Befangenheit. In seiner späteren Zeit werden Rembrandt's



BILDNISS EINES JUNGEN MANNES.





BILONISS ENNES VORNEHMEN HOLLÄNDERS.



Jan Verspronck, „Junges Mädchen“.

Bildnisse für Verspronck bestimmend; mit der Ausbildung des Helldunkels läßt er die Localfarben zurücktreten, wird wärmer im Ton und flüssiger in der Behandlung. Von den vier Bildnissen der Oldenburger Sammlung, welche sämmtlich in ähnlicher Weise

J. Verspronck an '1645

bezeichnet sind, wurden die Bildnisse von Mann und Frau, welche die Jahreszahlen 1641 und 1640 tragen, sowie ein etwas kleineres Porträt eines Mannes im Jahre 1800 aus einer Sammlung Hendorf erworben. Über den Erwerb des vierten Gemäldes, ein junges blondes Mädchen in farbiger Tracht, bemerkt der Katalog nur, daß sich daselbe bereits 1805 in der Galerie befand. Da es, wie das Bildniß des Mannes von jenem Ehepaare, die Jahreszahl 1641 trägt und mit demselben die gleiche Größe hat, so gehen wir gewiß nicht fehl, wenn wir daselbe als zugehörig zu jenen Bildnissen betrachten und in dem halbwüchsigem Mädchen die Tochter dieses Ehepaares erblicken. Es ist das anziehendste unter diesen vier Bildern; frisch und fröhlich empfunden, hell und heiter in der Farbe, das echte Bild eines übermüthigen blondköpfigen Backfisches. Es wurde daher zur Nachbildung ausgewählt.

Die übrigen holländischen Porträts der Sammlung können wir kurz aufzählen. Das Bildniß eines jungen Mannes in reicher Tracht (Nr. 141) ist ein charakteristisches Bild aus der mittleren Zeit des

MICHEL MIERVELT; tüchtig und schlicht in der Auffassung der Individualität, sorgfältig und nüchtern in der Ausführung, kühl in der Färbung. Ein zweites, demselben Künstler zugeschriebenes Porträt, das Brustbild einer Frau aus dem Jahre 1641, dem Todesjahre des M. Mierevelt, scheint mir in jeder Beziehung hinter demselben zurückzusehen. Ebenfowenig scheint mir der Name B. VAN DER HELST gerechtfertigt für ein größeres männliches Bildniß, angeblich vom Jahre 1649, welches 1800 mit der Sammlung Hendorf erworben wurde. Der röthliche schwere Fleischton, die nüchterne Behandlung, verbunden mit der freieren bequemerer Auffassung — der junge Mann lehnt behäbig auf einem Stuhl, das eben geleerte Glas in der Hand — legen es nahe, hier an eine Copie aus einem holländischen Schützen- oder Regententücke zu denken; vielleicht gerade aus einem solchen Bilde von der Hand des B. van der Helst.

Das Bildniß eines holländischen Gelehrten, angeblich des D. Heinsius, von der Hand des JACOB FRANZ VAN DER MERCK (mit dem Namen und der Jahreszahl 1642 bezeichnet), ist ebenso nüchtern, steif und kalt in der Färbung wie die Schützenstücke, die Reiterbilder und kleineren Einzelporträts, welche die Museen von Leyden und vom Haag (Gemeente-Museum) von diesem Maler besitzen. In Leyden herrschte das starre Gelehrthenthum, im siebzehnten Jahrhundert fogar unter der Führung der orthodoxen Theologie; da war keine Luft zur Entwicklung frischer eigenartiger Künstlernaturen. Die hervorragenden Talente, welche Leyden hervorgebracht — die Stadt Leyden hat ja den Ruhm, Rembrandt unter ihre Kinder zu zählen — hielten sich hier meist nur vorübergehend auf. Erst Gerard Dou blieb seiner Heimat treu und bildete hier fogar in seiner Schule eine eigenthümliche und blühende Richtung des holländischen Sittenbildes aus, deren Vertreter die Mieris, Slingelant, Staveren, Gaesbeeck sind; eine Richtung, die in ihrer gefetzten Auffassung, ihren decenten Motiven, ihrer fauberen und theilweise selbst geleckten Malerei sich sehr wohl mit der Prüderie der gelehrten Herren vertrug.

Beachtenswerther als das eben genannte Bildniß des außerhalb Hollands selten vorkommenden Jacob van der Merck ist das Brustbild eines alten Mannes von der Hand des CORNELIS JANSSENS VAN CEULEN, ein Werk der späteren Zeit dieses Künstlers, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts, aber von feinerer Charakteristik in dem sorgenvollen Kopf, und reicherer Färbung, namentlich im Fleisch, als diese an ihrem kalten bläulichen Ton sehr leicht kenntlichen Bildnisse der späteren Zeit des C. Janssens regelmäsig zu besitzen pflegen





Jan Molenaer, „Wirthshausstube mit musizirenden Bauern“.

IV.

Das holländische Sittenbild.

FÜR das Studium und den Genuß der holländischen Genremaler wird der Besucher in der Oldenburger Galerie nicht eine volle Rechnung finden. Es sind nur einige wenige dieser zahlreichen Künstler vertreten und unter ihnen nur einer der großen Meister, aber auch dieser nicht durch nennenswerthe Bilder.

Der älteren Schule gehört nur eines dieser Bilder an, die „Wirthshausstube mit musizirenden Bauern“ (Nr. 202), welches aus der Sammlung Bartels unter dem Namen Gerard Honthorst erworben wurde. In der That trägt das Bild eine, wenn auch etwas verstümmelte Inschrift, die nur auf diesen Künstler zu beziehen ist; aber diese Inschrift ist meines Erachtens keineswegs aus der Zeit des Bildes, vielmehr wahrscheinlich eine Fälschung. Jedenfalls hat das Gemälde mit Honthorst nichts zu thun. Selbst in seinen seltenen Sittenbildern mit kleineren Figuren, wie die Berliner Galerie eines besitzt, ist der Einfluß der Italiener, ist der Nachfolger des Caravaggio im Motiv, in der Anordnung, Färbung und Beleuchtung unverkennbar. In diesem Bilde der Oldenburger Galerie, dessen Motiv und Lichtwirkung die obenstehende Radirung von Eilers gut wiedergibt, während seine stecherische Behandlungsweise der flotten, flüchtigen Ausführung, der reichen, fatten Färbung des Bildes nicht gerecht geworden ist, läßt sich keine Spur fremden Einflusses entdecken. Der Maler des Bildes ist ein echtes holländisches Kind, ein Haarlemer, ein Künstler aus der Nähe des Frans Hals. Wenn man das mit dem Namen „Frantz Hals“ bezeichnete Genrebild der Schweriner Galerie als Werk des jüngeren Frans Hals

anerkennt, dann ist auch dieses Bild ein Werk desselben Künstlers. Das zeigt, glaube ich, schon der Vergleich beider Bilder in ihren Nachbildungen (man vergleiche die Radirung des Schweriner Gemäldes in den „Graphischen Künften“, 1886/7, IV). Aber diese Bestimmung erscheint mir zweifelhaft; wie ich bei der Besprechung des Schweriner Bildes näher ausgeführt habe, trägt nämlich daselbe vielmehr in ausgesprochener Weise den Charakter der früheren Gemälde des JAN MOLENAER, wenn auch die etwas ängstliche Art der Ausführung und die theilweise sehr schwache Zeichnung es wahrscheinlich machen, daß daselbe kein Original, sondern eine Copie aus der Zeit ist. Ich kann hier nicht wiederholen, was ich dort gesagt habe, mache aber darauf aufmerksam, daß gerade dieses Oldenburger Bild meine Ansicht, sowohl in Bezug auf die Urheberchaft wie auf die Ausführung des Schweriner Bildes, am stärksten zu unterstützen geeignet ist. Abgesehen von der ähnlichen Anordnung der ganz verwandten Färbung, Behandlung der Stoffe, Falten u. s. f. stimmen die Bilder auch in kleineren Einzelheiten oft so sehr zuammen, daß daraus ein enger Zusammenhang zwischen denselben nothwendig angenommen werden muß. Beide Bilder haben das gleiche doppelte Motiv: das Concert vorn und die Kartenspieler im Hintergrunde; die einfachen Möbeln des öden Raumes sind dieselben; dieselben Krüge und Kannen stehen und liegen hier wie dort herum. Selbst die Art, wie bei dem jungen Violinspieler mit feinem modischen Federhut malerisch der Mantel über den einen Arm drapirt ist, wie die Pluderhose an einem Beine hochgezogen ist und das Knie bloßläßt, ist in beiden Bildern die gleiche. Letztere Eigenthümlichkeit finden wir auch auf den schönen Bildern der Sammlung von Niefewand in Mühlhausen bei Köln wieder, welches dem Oldenburger Bilde fast noch näher steht wie das Schweriner (oder vielmehr dessen unbekanntes Original). Hier ist die Hauptperson, der junge Zecher, dieselbe Person, wie der Geiger in dem Oldenburger Bilde; auch das Kind ist auf beiden Bildern das gleiche; dieselben Möbeln, derselbe Raum finden sich hier wie da.

Freilich, auch dieses Gemälde geht unter fremdem Namen; ein Künstler aus der Umgebung Rembrandt's, L. Boursse, soll der Maler desselben sein! Auf die Wiederlegung dieser Benennung brauche ich hier nicht wieder einzugehen; ist mir dieselbe nicht schon in der Abhandlung über Jan Molenaer in meinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ gelungen, so hat die öffentliche Ausstellung des Bildes in der Düffeldorfer Ausstellung 1886 jene ungläubliche Bestimmung gewiß für immer beseitigt.

Der Beweis, daß alle diese Bilder in der That von Jan Molenaer herrühren, liegt in den bezeichneten gleichzeitigen Werken desselben (um 1630), wie sie die Berliner Galerie, die Galerie in Braunschweig und die Sammlungen Wefendonck in Berlin, Sir John Neeld in Grittleton, van Loo in Amsterdam aufweisen. Durch den Vergleich mit dem letztgenannten Gemälde, einem genreartigen Familienbildniß in kleinen Figuren, ist jetzt auch ein ganz verwandtes kleineres und besonders anziehendes Familienbild, „Die Dame am Klavier“ in der Sammlung van der Hoop im Rycks-Museum zu Amsterdam, das früher dem Dirk Hals, dann dem P. Codde zugeschrieben wurde, überzeugend als ein frühes Werk des Jan Molenaer nachgewiesen worden. Nehmen wir zu diesen Bildern noch das lebensgroße Frauenporträt im Besitze von M. Allard zu Brüssel (vom Jahre 1633), sowie seine zahlreichen späteren Sittenbilder, die, unter Rembrandts Einfluß, mehr an A. van Ostade sich anschließen, so erhalten wir das Bild eines vielseitigen, thätigen und tüchtigen Künstlers, dessen Stellung in der holländischen Kunst eine bedeutendere ist, als man früher angenommen hat.

Aus demselben Kreise der holländischen Sittenmaler, dem Jan Molenaer in seiner früheren Zeit angehört, besitzt die Oldenburger Galerie ein zweites Bild, freilich kein Original: die „Plündernden Soldaten“, die unter dem Namen K. D. Bach in der Sammlung aufgestellt sind (Nr. 281). Die Inschrift

auf dem Bilde lautet aber, wie Herr von Alten neuerdings ausfindig machte: *Joh. Bachtta pin. d. 5. Octo. 1806*. Dafs dieser Bachtta, ein ganz untergeordneter Maler aus Trier vom Anfange dieses Jahrhunderts, die Composition nicht erfunden haben kann, beweist die Treue der Costüme und der ganze Charakter der Zeit des dreissigjährigen Krieges, der uns aus dem Bilde anspricht. Dadurch bekundet sich daselbe zweifellos als eine genaue Copie eines holländischen Bildes aus den Dreissiger- oder Vierziger-Jahren des siebzehnten Jahrhunderts. Wer näher vertraut ist mit den Künstlern dieser Zeit, welche ähnliche Motive malten, wird gerade durch die Treue, mit welcher der deutsche Copist das Original wiedergegeben hat, den Künstler deselben un schwer herauserkennen. Es ist der Amsterdamer PIETER CODDE, von dem ähnliche Motive in den Sammlungen von Braunschweig, Kopenhagen und bei Fürst Liechtenstein sich befinden. In Farbe, Ton und Zeichnung kommt die Copie dem Original aufserordentlich nahe; die Nachbildung konnte dem Copisten deshalb so trefflich gelingen, weil Codde selbst meist jenen etwas schwereren, undurchsichtigen graulichen Ton und die glatte Behandlung hat, welche auch der deutschen Malerei vom Anfange dieses Jahrhunderts eigenthümlich sind. Nur in der etwas ängstlichen und gar zu sorgfältigen Behandlung verräth sich der Copist und seine Zeit.

In einem ähnlichen Genrebilde der Oldenburger Sammlung, eine „Wachtstube“ (Nr. 186), würde ich den Künstler deselben, PIETER DE LAAR, nicht erkannt haben. Daselbe trägt die Bezeichnung

Laar: 16 10

Ich gestehe, dafs ich niemals ein ähnliches oder verwandtes Bild des Künstlers gesehen habe. Es hat weder zu den ganz eigenartigen Bildern aus dem italienischen Volksleben, die meist in Rom entstanden und dort eine ganze Richtung des Sittenbildes anregten, irgend welche Beziehung, noch zu seinen späteren Werken von mehr landschaftlichem Charakter, die dem Afselyn verwandt sind. Hier ist der Künstler ganz in der Art der holländischen „Gefellschaftsmaler“, im Motiv wie in Färbung, Ton und Ausführung steht derselbe in diesem Bilde etwa in der Mitte zwischen Pieter Codde und Jan Kick. In ödem Stalle vertreiben sich ein paar Soldaten die Zeit beim Kartenspiel, dem umstehende Kameraden zuzuhauen. Die künstlerische Anordnung der Figuren, die geschickte, wenn auch flüchtige Ausführung und Zeichnung, die matten Localfarben und die Wahl derselben erinnern besonders an Kick, mit dem der Künstler auch die Eigenheit gemein hat, dafs er die Figuren verhältnismäfsig etwas zu grofs nimmt. Wie wir es in den „Kortegarden“ der Codde, Kick, Duck u. a. finden, ist auch hier im Vordergrunde ein malerisches Durcheinander von Waffen, Munitionsstücken und anderem Rüstzeug angebracht, das in der Anordnung und der feinen, reicheren Färbung, im Ton und in der fauberen und doch leichten geistreichen Ausführung ein Bild für sich von ganz besonderem Reiz ausmacht. Wie das Motiv, wie selbst Färbung und Behandlung nicht zu den übrigen Werken des P. de Laar passen, so ist auch die Bezeichnung eine abweichende. Eine sorgfältige Prüfung derselben auf ihre Echtheit, die ich nach dem blofsen Augensehein nicht anzweifeln möchte, würde daher in hohem Grade wünschenswerth sein.

Ein Gemälde von JAN STEEN vertritt diesen Künstler nicht so wie er in der Oldenburger Galerie vertreten sein sollte. „Wie die Alten singen, so zwitschern die Jungen“ (so de oude songen, so pypen de jongen) ist das Motiv, das der Künstler hier, wie so oft, wählte. Er hat es häufig mit köstlichem Humor, mit grofsem malerischen Sinn behandelt: hier erscheint er flüchtig und fast lüderlich in Zeichnung und

Behandlung, flau und unerfreulich in der Färbung. Die tollen Streiche, die von dem luftigen Maler in der Schenke, die er hielt, vollführt sein sollen, sind durch die unbarmherzigen Urkunden in vollem Maße bekräftigt worden. Wir würden ihm dieselben gar nicht so sehr verargen; was wir jetzt von Frans Hals, von Adriaen Brouwer und manchem anderen unter den großen Künstlern Holland's wissen, ist um nichts besser: aber bei Steen hat, im Gegenfatze gegen diese Maler, seine Kunst darunter Einbuße gelitten. Eine beträchtliche Zahl seiner späteren Bilder sind so wenig durchdacht in der Composition, so flüchtig in der Zeichnung, so roh in der Ausführung und schwer und unmalerisch in der Färbung, daß sie selbst hinter den Leistungen mancher untergeordneter Maler seiner Zeit zurückstehen.

In Verbindung mit Jan Steen sei hier sein Lehrer NICOLAUS KNÜPFER genannt, angeblich ein Deutscher von Geburt (er soll 1603 in Leipzig geboren sein), der in Utrecht bei Abraham Bloemaert seine Schule durchmachte. Seine Bilder verrathen den deutschen Einfluß ebenfowenig wie die Lehrzeit bei Bloemaert. Knüpfer ist kein hervorragender Künstler, kein Meister, der auf die Entwicklung der holländischen Malerei irgend welchen sichtbaren Einfluß ausgeübt hätte. Aber er ist doch ein eigenartiger, vielseitig begabter Maler; ich erinnere nur an sein kleines Familienbild in der Dresdener Galerie, an den „Contento“ in der Galerie zu Schwerin und an jene köstliche „Speisung der Kranken“ in der Galerie zu Cassel. Das flüchtige und unerfreuliche Oldenburger Bild rechtfertigt aber nicht, hier näher in die Entwicklung und Charakteristik des Künstlers einzugehen. Das Motiv ist ein mythologisches; daselbe ist in der Auffassung lüftern, wie manche von Knüpfer's Compositionen: Amor, ein halbwüchfiger Range, öffnet die Vorhänge des Himmelbettes, um dem Beschauer die Reize seiner entblößten, in weichen Kissen ruhenden Mutter zu zeigen; Reize freilich nur nach dem Geschmack des holländischen Matrosen. Die Widerwärtigkeit dieser Gestalt mit ihren colossalen Hüften, ihren fetten Brüsten und ihrer schlampigen Haut hat der Künstler nicht, wie sonst, durch warmes Licht und Helldunkel zu mildern gesucht: der Ton ist vielmehr auffallend kühl, die Behandlung glatt und flüßig.

Unter den letzten Ausläufern des holländischen Sittenbildes ist EGBERT VAN HEEMSKERK eine der interessantesten Figuren. Der meist einförmige und schwere grau-braune Ton seiner Bilder und die düftere Beleuchtung, die durch Nachdunkeln vielfach noch verstärkt ist, geben der Mehrzahl seiner Gemälde eine unerfreuliche Wirkung. Auch hat der Künstler, ähnlich wie Jan Steen in seiner späteren Zeit, wie Diepraem u. a., die Neigung zur Caricatur; und dem C. Bega macht er den zweifelhaften Ruhm streitig, unter allen Holländern die gemeinsten Typen geschaffen zu haben. Das läßt uns leicht auch über seine besseren Bilder hinwegsehen. Die Eigenartigkeit und Bedeutung des Künstlers liegt in seinem, dem Jan Steen verwandten Zug zur Satire, zur Sittenschilderung im modernen Sinne, wie sie Hogarth zuerst und am schärfsten ausgebildet hat. Mit Vorliebe geißelt er die Ausartung der Frömmigkeit, das Secten- und Klosterwesen. Seine Versammlungen von Quäkern, seine Scenen aus dem Treiben der Mönche und Nonnen sind von drastischer Satire und voll komischer Motive. Gelegentlich nähert er sich sogar schon dem Goya in seinen Motiven; so in der „Vorbereitung einer Hinrichtung“ in der Galerie zu Kopenhagen. Seine Scenen aus dem Bauernleben, welche die Motive für die Mehrzahl seiner Bilder abgeben, sind dagegen mehr im Sinne der älteren Meister naive und anspruchslose Darstellungen des malerischen Treibens der untersten Stände: die Freuden des Volkes beim Tanz, beim Gelage, beim Rauchen und Zechen; ein paar Mal auch ernstere und gemüthvollere Scenen, eine Gesellschaft im trauten Verein, ein Handwerker bei der Arbeit, eine Familie beim Tischgebet. Hier kommt Heemskerk in Auffassung und Anordnung dem J. M. Molenaar am nächsten; in dem schwereren Ton der Färbung erinnert er am meisten an Cornelis Saftleven. Von den beiden Bildern der Oldenburger Sammlung



Egbert van Heemskerck, „Singende Kapuziner“.

gehört das gröfsere und geringere (Nr. 145 a) zu dieser letzten Classe von Heemskerck's Bildern; das kleinere stellt Kapuziner bei ihrer Andacht dar, abfcheulich häfsliche Burfchen, deren Charakteristik und malerifche Behandlung aber nicht ohne Geift ift.

Um die Biographie des Künftlers ift es noch fehr fchlimm beftellt. Die Kataloge führen feine Bilder bald unter dem Namen des „älteren“ Egbert van Heemskerck, bald unter dem des „jüngeren“ Egbert auf. Erfterer foll 1610 zu Haarlem geboren und 1680 geftorben fein; die Lebenszeit des angeblichen Sohnes, der gleichfalls ein Haarlemer von Geburt, aber in feiner fpäteren Zeit in London anfäfsig gewesen fein foll, fetzt man in die Jahre 1645 bis 1704. Die Quelle für diefe Angaben ift Immerzeel. Soviel ich diefelben aus den ziemlich zahlreichen Gemälden unter dem Namen E. van Heemskerck habe controliren können, fcheinen fie mir fämmtlich irrthümlich zu fein. Dies wird auch durch eine erfte urkundliche Nachricht beftätigt, einen glücklichen Fund von A. Bredius, den O. Granberg in feinem trefflichen Werke „Les collections privées de la Suède“ veröffentlicht. Im Jahre 1665 erklärt nämlich Egbert van Heemskerck in Amfterdam, dafs er 31 Jahre alt fei. Er mufs alfo 1634 (oder 1635) geboren fein. Damit stimmen die wenigen Daten auf feinen Bildern; foweit ich diefelben kenne, geht keines vor das Jahr 1663 zurück. Dagegen habe ich noch eines aus dem achtzehnten Jahrhundert, vom Jahre 1711 gefehen, das fich in der inzwischen zerftreuten Sammlung des H. Jacobsen in Stockholm befand. Diefes Bild wäre alfo, wenn die Angaben Immerzeel's richtig wären, gemalt, als felbit jener angebliche jüngere Heemskerck fchon fieben Jahre todt war. Der Charakter des Bildes entfpricht aber fo vollftändig den Gemälden, die Immerzeel als Werke des älteren Heemskerck bezeichnet, dafs dadurch

auch die Existenz von zwei verschiedenen Künstlern dieses Namens mehr als unwahrscheinlich wird. Wir haben vielmehr nur einen Künstler dieses Namens anzunehmen, der 1634 (oder 1635) geboren wurde und 1711 noch am Leben war. Dafs derselbe ein Haarlemer von Geburt gewesen, wird dadurch unwahrscheinlich, dafs A. van der Willigen keinerlei Nachricht über ihn in den Gilden- und Kirchenbüchern von Haarlem gefunden hat. Der düstere schwere Ton seiner Bilder, die an C. Saftleven erinnern, legt es nahe, daran zu denken, dafs Rotterdam seine Heimatsstadt war oder dafs er dort wenigstens seine Schule durchgemacht hat. Dafür spricht auch der Umstand, dafs angeblich, nach einer Mittheilung von Immerzeel, in Rotterdam noch gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ein Sebastiaan Heemskerck am Leben war, dessen Malweise einige Verwandtschaft mit Jan Mienie Molenaer haben soll. Diese Charakteristik der Werke des angeblichen Sebastiaan Heemskerck macht es mehr als wahrscheinlich, dafs auch diese Angabe von Immerzeel nur auf unseren Einen Egbert Heemskerck zu beziehen ist.

Die vornehmen Dilettanten würden in der holländischen Kunst fehlen können, ohne dafs dieselbe dadurch an Ruhm einbüßen würde. Unter ihnen ist der Bürgermeister von Leyden, JOHANN ADRIAENZ VAN STAVEREN, einer der begabtesten; aber auch er ist doch nur ein wenig eigenartiger Nachahmer. Er folgt dem Gerard Dou, der vielleicht sein Lehrer war, und dessen früheste, ganz von Rembrandt's Jugendwerken abhängige Richtung Staveren nachahmt. Ein charakteristisches Beispiel seiner Eremiten, Greise, Mönche u. s. w. ist der „Heilige Franz in der Einsiedelei“, wie das Bild in der Oldenburger Galerie bezeichnet ist (Nr. 181). Der einförmig braune Ton, der dünne Farbonauftrag, die flüchtige Zeichnung und Ausführung lassen das Bild wenig erfreulich erscheinen.

Den Malern des Sittenbildes läßt sich THOMAS WYCK anfügen, wenigstens nach dem einen der beiden Motive, welche dieser Künstler regelmäfsig zur Darstellung bringt. Die Mehrzahl seiner Bilder schildert italienische Hafenanfichten, eine kleinere Zahl dagegen Gelehrte im Arbeitszimmer oder Alchymisten im Laboratorium. So verschiedenartig, wie diese Motive auf den ersten Blick erscheinen, sind sie in der That doch nicht; denn in jenen Landschaften sowohl wie in diesen Innenansichten betont der Künstler die Ausstattung: das malerische Gerümpel des Laboratoriums, den reichen Apparat der Bibliothek eines Gelehrten, das bunte Durcheinander eines Lager- und Stapelplatzes in einem süditalienischen Hafen. Dieses malerische Beiwerk läßt er so sehr in den Vordergrund treten, dafs die Figuren oft nur als Staffage, die Landschaft als Hintergrund erscheinen.

So einseitig der Künstler sich in der Wahl der Motive zeigt, so eigenartig ist er in ihnen und so vielfach versteht er dieselben zu variiren. Malerische Anordnung und Behandlung, leichte und geistreiche Ausführung verleihen namentlich einer Reihe seiner „Alchymisten“ und „Gelehrten“ einen eigenthümlichen Reiz; die meisten seiner Bilder leiden aber an einem etwas schweren röthlichen Ton und an Einförmigkeit der Beleuchtung, wenn auch die Schatten dabei regelmäfsig klar bleiben. Das kleine Bild, welches die Oldenburger Galerie von Thomas Wyck aufzuweisen hat, „Der Gelehrte in seinem Studirzimmer“ (Nr. 157), ist malerisch in der Anordnung, tief in der Färbung und breit in der Behandlung. In seinem unfertigen Zustande gibt es Gelegenheit, in die Technik des Künstlers einen Einblick zu thun.





LICHT BEWEETE SEE

...stehend verhalten



1841

GEBIRGSLANDSCHAFT

1841

V.

Holländische Landschaften.

UNTER den nicht gerade zahlreichen Landschaften holländischer Maler, welche die Oldenburger Galerie aufzuweisen hat, haben wir Rembrandt's kleines Meisterwerk bereits vorweggenommen. Seine „Landschaft vor dem Gewitter“ wiegt alle anderen landschaftlichen Gemälde der Sammlung auf, obgleich echte Werke eines Allaert van Everdingen, eines Jan Wynants und Jacob van Ruysdael darunter sind. Freilich keines dieser Bilder ist besonders hervorragend; auch ist die Vertretung sowohl der namhaften Meister unter den holländischen Landschaftsmalern wie der zahlreichen Meister aus den Anfängen dieser Kunst und der Nachfolger und Nachahmer zweiten und dritten Ranges eine so unvollständige, daß hier zu einem näheren Eingehen in die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei oder auch nur in die eine oder andere Richtung derselben keine Veranlassung gegeben wird. Ich beschränke mich daher auf eine kurze Musterung der vorhandenen Gemälde.

Aus der Zeit der Anfänge der Landschaftsmalerei in Holland, in der die aus den spanischen Niederlanden um ihren Glauben vertriebenen oder ausgewanderten flämischen Maler, die Roelant Savery, David Vinckboons, Jacob Keirinx u. A. m. die maßgebenden Künstler waren, fehlt bisher jede Vertretung in der Oldenburger Galerie.

Auch die erste Blüthe der Landschaftsmalerei in Holland hat nur einige wenige und nicht hervorragende Bilder aufzuweisen.

Ein echtes, gut erhaltenes Gemälde ist die große Landschaft von SALOMON VAN RUYSDAEL, das „Waldige Flußufer mit reicher Staffage“. Das Bild trägt das bekannte Monogramm des Künstlers, die Buchstaben *S v R* ineinander verchränkt, und die Jahreszahl 1634. Aber es ist kein gutes Werk des Salomon; daselbe leidet an empfindlicher Manier sowohl in der Zeichnung wie in der Färbung. Die knorrigten Stämme der Weiden, die Behandlung des Laubwerkes, das dichten Bienenschwärmen nicht unähnlich sieht, die flau graugrüne Farbe der Vegetation und die bläsen, frohgelben Lichter, die flüchtige Behandlung tragen sehr ausgesprochen den Charakter des Handwerksmäßigen, Auswendig-gelernten und Manierirten. Bei einem so jungen Künstler — Salomon van Ruysdael zählte, als er jenes Bild malte, erst 33 oder 34 Jahre — muß eine so flüchtige Breite der Behandlung und so starke Manier auffällig erscheinen. Wenigstens in der alten Kunst; denn diese unterscheidet sich von der Kunst unserer Tage wesentlich dadurch, daß ihre Meister ihr Bestes nicht etwa in dem Augenblicke leisteten, wo sie kaum die Werkstatt ihres Lehrers verlassen hatten, sondern daß sie sich erst langsam zu der vollen Reife und Freiheit durcharbeiteten und auch dann noch sich fortbildeten und weiterentwickelten. Für die Anfänge der holländischen Malerei, insbesondere gerade der holländischen Landschaftsmalerei, ist es aber gerade bezeichnend, daß auf eine Epoche von zwei bis drei Jahrzehnten mühsamen, aber erfolgreichen Ringens nach Selbständigkeit in Auffassung und Beherrschung der technischen und malerischen Mittel ein längerer Stillstand, eine oberflächliche und zum Theil manierirte Ausübung der errungenen Kunstfertigkeit folgt. Dieselbe erscheint wie eine Abspannung von den ersten angeftrengten Studien und äußert sich in einer selbstgefälligen und handwerksmäßigen Ausnützung des ersten wohlverdienten Erfolges, welcher in der Erkenntnis der landschaftlichen Schönheit der eigenen Heimat, in dem eröffneten Verständniß für die Feinheit der Linien, für die Wirkung von Licht und Luft ihren Grund hatte. Die volle Befreiung aus dieser Richtung, welche vom Ende der Zwanziger- bis zum Anfang der Vierziger-Jahre andauert, bringt erst die jüngere Generation der holländischen Landschaften durch ihre allseitige Vertiefung in das Studium der Natur, durch die Entdeckung der Stimmungen, welche die Landschaft in dem menschlichen Gemüth hervorzurufen im Stande ist. Bei Salomon van Ruysdael geht

der Antfots zu neuer und freierer Entwicklung unmittelbar von dem bahnbrechenden Meister dieser jüngeren Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, von ihrem großen Meister Jacob van Ruysdael, aus. Als Onkel dieses Künstlers, der ihm wohl auch einen Theil seiner eigenen künstlerischen Bildung verdankte, konnte Salomon, damals ein Mann in der Mitte der Vierziger, sehr wohl dem rückwirkenden Einflusse seines jungen Neffen zugänglich sein. In der That fällt der Um Schlag in seiner eigenen Kunst durch kräftigere Färbung, feinere Stimmung und bessere, naturwahrere Zeichnung in die ersten Jahre der Thätigkeit seines großen Neffen. Für die Eigenartigkeit und die Bedeutung des Talentes von Salomon van Ruysdael ist es aber das beste Zeugniß, daß dieser Einfluß doch nur die Anregung zu selbständiger Entwicklung der eigenen Kunstrichtung wird, und daß dieselbe erst in dem letzten Jahrzehnt seiner Thätigkeit (zwischen 1660 und 1670) ihren höchsten Abschluß erhält.

Einem zweiten, fast gleichalterigen Meister der ersten Blüthezeit der holländischen Landschaftsmalerei, Salomon's Landsmann PIETER DE MOLYN, wird eine dem eben besprochenen Bilde überlegene kleinere Landschaft zugeschrieben, „Der Signalthurm“ (Nr. 158). Das Bild wurde im Jahre 1854 aus der Sammlung von Strauß erworben. Mir ist diese Benennung nicht vollständig zweifellos. Die kleinen in ihrer Erscheinung mit großer malerischer Feinheit beobachteten Figuren, der klare graublau Ton der Luft, die kräftige, warme Färbung der Landschaft erinnern mehr an JAN VAN GOYEN; und zwar an die mittlere Zeit von dessen Thätigkeit, um das Jahr 1640. Doch gebe ich zu, daß auch für diese Zeit des van Goyen die Schatten von auffallend tiefbrauner Färbung sind und daß der Ton eigenthümlich fest wirkt, wie dies nur ganz ausnahmsweise in den zahlreichen beglaubigten Gemälden des Jan van Goyen der Fall ist.

Der Begründer des selbständigen Marinebildes in Holland, das in jeder Beziehung der Auffassung und Behandlung der Landschaft in den Gemälden der genannten Künstler und der sich ihnen anschließenden großen Gruppe von gleichzeitigen oder wenig jüngeren Malern entspricht, der aus Gent gebürtige JAN PORCELLIS, ist durch ein gutes größeres Werk seiner Hand in der Oldenburger Galerie vertreten (Nr. 152): eine frische Brise hat die Oberfläche des Meeres mit zahlreichen kurzen und kraufen Wellen bedeckt, auf denen die kleinen Schiffe und Boote vor dem Winde rasch dem fernen Hafen an der fernen Küste zufliegen. Das Bild trägt die gewöhnliche Bezeichnung des Meisters

PA

Freilich ist dadurch allein das Bild noch keineswegs als ein fernes Werk des Jan Porcellis beglaubigt. Die gleichen Anfangsbuchstaben besitzen die Namen von zwei anderen, fast gleichzeitigen Seemalern: von Jan's Sohne Julius Porcellis und von Jan Peeters. Letzterer ist zwar ein Vlame; aber auch Jan Porcellis war ja ein Vlame von Geburt, und dann hat die Seemalerei dieser Zeit in den spanischen Niederlanden und in Holland überhaupt große Verwandtschaft. War doch ein Zurücktreten der Localfarbe und damit die Richtung auf die Tonmalerei hier schon durch den Gegenstand gegeben; und boten sich gerade den Marinemalern auf dem Meere und in der Verbindung durch die Seewege, trotz des Kriegszustandes, häufigere und nähere Berührungspunkte mit der Kunst des Nachbarlandes, als für die übrigen Zweige der Malerei. In der That ist die Scheidung der Gemälde, welche mit dem oben wiedergegebenen Monogramm *JP* bezeichnet sind, keineswegs leicht. In seiner früheren Zeit kommt Jan Peeters seinem älteren Bruder Bonaventura gelegentlich noch sehr nahe und hat dann die nächste Beziehung auch zu Jan Porcellis; und der Sohn des Letzteren, Julius Porcellis, dessen Existenz man

— gerade wegen der großen Ähnlichkeit aller mit jenem Monogramme bezeichneten Seebilder — eine Zeitlang ganz fortzuläugnen wollte, hat nach den Urkunden, die jetzt über ihn bekannt geworden sind,¹ schon gleichzeitig mit seinem Vater Seebilder in dessen Art gemalt. Wir werden uns meines Erachtens, nach unserer bisherigen Kenntniss der Bilder und Urkunden, dabei bescheiden müssen, jenes Monogramm als wahrscheinlich allen drei Meistern gemeinsam zu betrachten; bei den Gemälden, welche daselbe führen, können wir aber nach dem Lebensalter und den durch den vollen Namen der einzelnen Künstler beglaubigten Bildern die mehr decorativen und einförmig blonden Seebilder dem erst 1624 geborenen Jan Peeters zuschreiben; die in schwärzlichem Ton gehaltenen, weich und malerisch und mit feiner Andeutung der Localfarben behandelten Strand- und Marinebilder (von denen ein besonders charakteristisches in der Galerie zu Darmstadt sich befindet) werden wir dagegen mit Wahrscheinlichkeit auf den jungen Julius Porcellis zurückzuführen haben. Die weitaus grössere Mehrzahl dieser *IP* bezeichneten Bilder, die sich durch die Meisterei in der Zeichnung der Wellen, durch die Einfachheit der Motive, die Klarheit der Farben, den feinen weislich-grauen Ton, den trockenen, körnigen Farbauftrag, eine leichte und geistreiche, nur selten flüchtige Behandlung charakterisiren, gehen jedenfalls auf Jan Porcellis zurück, der deshalb auch, obgleich er jung im Januar 1632 zu Soeterwoude bei Leyden verstarb, von seinen Zeitgenossen als der tüchtigste Seemaler geachtet war.

Das Oldenburger Bild hat alle diese Merkmale, welche es mit Bestimmtheit als ein Werk des Jan Porcellis bestimmen lassen. Das Meer in seiner Bewegung und Farbe, die Luft in ihrer Helligkeit und in der Feinheit des Tones zeugen von feinsten Naturbeobachtung; die wenigen Localfarben, die nur ganz bescheiden angedeutet sind, geben doch dem klaren grauen Ton erst eine volle Wirkung. Dieser Charakter des Bildes ist in der Radirung von C. Onken gut wiedergegeben.

Eine erst in den letzten Jahren erworbene kleine Marine (Nr. 152 a) lehrt uns einen jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger des Jan Porcellis kennen. Die Marinen des HENDRICK VAN ANTHONISSEN, dessen Bezeichnung *H. V. ANT.* hier auf einem Pfahl im Wasser angebracht ist, sind in ihrer hellen einförmig grauen Färbung, in der Zeichnung der Wellen und Wolken, in der trockenen Färbung der Bildern des Jan Porcellis so verwandt, daß wir schon dadurch auf einen Haager Maler der Schule dieses Letzteren schließen dürfen. Die neuesten Funde von A. Bredius bestätigen diese Annahme. Hendrick van Anthonissen oder van d'Anthonisz, wie er sich selbst in den Urkunden unterschreibt, wurde 1605 in Holland (wahrscheinlich in Amsterdam, wo er 1630 schon wohnte) geboren und heirathete 1630 die Schwägerin des Jan Porcellis, Judith Fleffiers. Eine Zeit lang wohnte er in Leyderdorp in der Nähe des Porcellis; 1651 lebte er noch in Amsterdam. Die wenigen datirten Bilder, die von ihm bisher bekannt sind, stammen erst aus den Jahren 1647 bis 1652. In diesen späteren Bildern erscheint der Künstler bereits schwer in den Schatten, hart in der Farbung und manierirt in der Bewegung der Wellen, während seine früheren Werke, denen auch das Oldenburger Bildchen zuzählt, in dem duftigen hellgrauen Tone, der guten Zeichnung der Wellen, der leichten Behandlung der Gemälden des Jan Porcellis und früheren Bildern von Simon de Vlieger nahekommen. Sein Hauptbild besitzt die Galerie von Antwerpen.

Ein Amsterdamer Altersgenosse der bisher genannten Künstler, der im Jahre 1597 geborene ROELAND ROGHMAN, welcher erst mit neunzig Jahren in seiner Vaterstadt starb, verfolgt eine ganz eigenartige Richtung unter den holländischen Landschaftsmalern. Seine seltenen Gemälde stellen mehr oder weniger umfangreiche waldige Berglandschaften dar, deren Motive in der Regel den Alpen oder den Vorbergen derselben entlehnt sind. Dies gilt im Allgemeinen auch für seine weit häufigeren Zeich-

¹ Julius Porcellis lebte noch 1644 in Rotterdam.

nungen, welche daneben jedoch mit Vorliebe auch Ansichten holländischer Schlösser und Burgen — meist als Vorlagen oder Studien für seine Folge von Radirungen holländischer Schlösser und Ruinen — darstellen. Die uns bis jetzt bekannten Werke des Roeland Roghman (an Gemälden lassen sich etwa zwei Dutzend in öffentlichem und im Privatbesitz nachweisen) geben uns kein genügendes Bild über seine Entwicklung, namentlich nicht über die interessante Frage, woher der Künstler die Anregung zu seinen Motiven und zu seinem Stil bekommen habe und wer sein Lehrer war. Denn alle diese Gemälde und Zeichnungen gehören schon einer verhältnismässig vorgeschrittenen Zeit seines Lebens an: kaum möchte ein Werk darunter sein, welches vor das Jahr 1640 zurückginge, wie andererseits auch keine Arbeiten aus seinem höheren Alter unter ihnen nachweisbar sind. In diesen Werken erscheint Roghman in der Richtung der von Rembrandt beeinflussten oder bei ihm ausgebildeten Landschaftler, des L. Domer, Furnerius, J. Livensz d. J. u. f. f. Wir dürfen daher mit grosser Wahrscheinlichkeit auch in seinen Werken, die häufig als Gemälde Rembrandt's angesprochen sind, einen Einfluss dieses Künstlers annehmen, obgleich derselbe zehn Jahre jünger war als Roghman und erst um 1632 nach Amsterdam übersiedelte.

Über den Charakter von Roghman's Gemälden gibt die grosse „Landschaft aus dem deutschen Mittelgebirge“, welche hier in einer Radirung von Onken wiedergegeben ist (Nr. 165), die beste Auskunft, da sie ein besonders bezeichnendes und zugleich vortreffliches Werk des Künstlers ist. Ein waldiges Thal, das im breiten Schatten der Abendsonne liegt, zieht sich zu einer Anhöhe hinauf, über welche sich das gelbe Licht der Sonne voll ergiesst; hinter dieser Höhe thürmen sich steile Berge auf. Der Aufbau des Bildes ist ebenso gross wie die Beleuchtung und Färbung wirkungsvoll, die Behandlung energisch und kräftig. In der Färbung ist durch das schwefelgelbe Licht und den zarten grünlichblauen Ton des Abendhimmels die kräftige aber leicht etwas eintönig braune Färbung, welche für die meisten Bilder Roghman's charakteristisch ist, in feiner Weise belebt. Die Art des Lichteinfallendes, Helldunkel, Färbung und Behandlung erinnern hier, wie in fast allen seinen Bildern, auffallend an Rembrandt's Landschaften vom Ende der Dreissiger- und Anfang der Vierziger-Jahre. Man vergleiche nur Onken's Radirung nach Rembrandt's „Landschaft vor dem Gewitter“, die wir früher schon kennen gelernt haben. Trotz dieser Verwandtschaft und selbst theilweiser Abhängigkeit von Rembrandt glaube ich doch nicht, dass Roghman als Nachfolger desselben betrachtet werden darf. Schon vor Rembrandt, ja ein halbes Menschenalter, ehe derselbe seine ersten rein landschaftlichen Compositionen malte, war in Amsterdam ein Künstler thätig, der als Landschaftsmaler der Johannes dieses Messias der holländischen Kunst gewesen ist: es ist dies Hercules Segers, der in der künstlerischen Empfindung, in der „Poesie“ seiner landschaftlichen Compositionen dem Rembrandt auf's Engste verwandt erscheint und auf diesen den tiefsten Eindruck gemacht hat. Unter seinem Einfluss wird sich auch sein um sieben oder acht Jahre jüngerer Landsmann Roeland Roghman gebildet haben.

Naturalisten von dem Talente eines Jan van Goyen oder Poeten wie Hercules Segers waren nicht nach dem Geschmacke des kaufstüchtigen Publicums ihrer Zeit: van Goyen machte wenige Jahre vor seinem Tode Bankerott und Segers starb in tiefstem Elend! Die gefeierten Meister, selbst noch neben Jacob van Ruisdael und Rembrandt, waren, wie für das Geschichtsbild so auch für die Landschaft die akademischen Maler von Utrecht: vor Allen CORNELIS POELENBURG und die Schar seiner Nachfolger und Nachahmer. Ihre gefälligen kleinen „arkadischen“ Landschaften, denen Motive aus der Umgebung Roms zu Grunde liegen, mit ihren kleinen Figuren nackter Nymphen oder badender Hirtinnen waren gerade decent genug, um nicht anstössig zu sein und reizten doch den Sinn des Beschauers durch die Nacktheit der Figuren, entzückten den Liebhaber durch ihre faubere Durchführung, durch ihre glatte Malerei.

Die wenigen Bilder dieser Schule in der Oldenburger Galerie sind so herzlich unbedeutend, daß wir nicht näher auf dieselben einzugehen brauchen. Von den beiden dem Poelenburg zugeschriebenen Gemälden ist nur das kleinere, die „Landschaft mit römischer Ruine“, staffirt mit einigen nackten Figürchen (Nr. 149), wirklich von feiner Hand. Das größere Bild, dessen Staffage den Tod des Pyramus darstellt (Nr. 150), ist von einem Nachfolger Poelenburg's aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, den ich nicht näher zu bezeichnen weis. Ansprechender als diese Gemälde ist ein ganz kleines Bildchen des BARTHOLOMEUS BREENBERGH, eine „Landschaft mit römischen Ruinen“ (Nr. 190); ein anspruchsloses Motiv von frischer Färbung und geistreicher Behandlung, die eine feinere Naturbeobachtung verrathen, als fast alle Gemälde seines Lehrers Poelenburg.

Ein etwas jüngerer Utrechter Landschaftsmaler, JAN BOTH, hat mit ganz anderem Verständnisse, ganz anderem Stilgefühl die Natur Italiens wiedergegeben und wenigstens in einer Anzahl feiner sonnen-durchleuchteten Landschaften Meisterwerke geschaffen, die sich denen seines Freundes Claude an die Seite setzen lassen und die zu den besten Leistungen der holländischen Landschaftsmalerei überhaupt zählen. Das Gemälde, welches die Oldenburger Galerie unter seinem Namen besitzt, die italienische Landschaft (Nr. 180 a), würde allerdings den Ruf dieses Künstlers nicht rechtfertigen. Dasselbe hat aber meines Erachtens keinerlei Berechtigung, als ein Original des Jan Both oder selbst nur als eine alte gute Copie nach einem solchen zu gelten. Die Namenschrift auf dem Bilde trägt alle Zeichen der Fälschung.

Die bekannten Meister aus der Blüthezeit der holländischen Malerei: Jacob van Ruisdael, Allart van Everdingen, Jan Wynants, sind in der Oldenburger Galerie jeder mit einem oder mehreren Bildern vertreten. Von hervorragender Bedeutung ist freilich kaum eines dieser Bilder.

Dem JACOB VAN RUISDAEL sind im Kataloge drei Gemälde zugeschrieben, Erwerbungen aus den Sammlungen von Quandt und Bartels. Die beiden als „Studien der Natur“ bezeichneten Bildchen: „Eichen an stillem Wasser“ (Nr. 163) und „Hügellandschaft mit Wasserfall“ sind nicht überzeugend echte Werke des Meisters. Ich möchte diese hell und flott gemalten Skizzen am ersten für eine Arbeit des JAN VAN KESSEL, unter dem Einflusse der früheren Werke des Jacob van Ruisdael, halten. Keinem Zweifel kann dagegen die größere dem Meister zugeschriebene Landschaft begegnen: ein breites Gebirgswasser, das, von waldigen Höhen eingengt, plätschernd über Steingerölle dem Vordergrunde zuflürzt (Nr. 162). Die Composition, die Zeichnung von Wolken und Wasser, die Behandlung des Baumfchlages charakterisiren das Bild als ein Werk aus Ruisdael's spätester Zeit, das schon manche conventionelle Züge aufweist. Und doch spricht auch hier noch zum Beschauer jene eigenthümliche Poesie, jene weihevollte Stimmung der Waldeseinsamkeit, die Ruisdael's Landschaften ihren eigenen, ganz einzigen Zauber verleihen. Wer in dem deutschen Mittelgebirge, wer in den Waldthälern des Harzes oder des Thüringerwaldes groß geworden ist, dem werden solche Gemälde traute Bilder der Heimat erwecken und ihn in wehmüthige und doch so liebe Träumereien aus der Jugend versenken.

Ein treffliches Bild von großer decorativer Wirkung ist auch das einzige Werk des ALLART VAN EVERDINGEN in der Oldenburger Galerie, die norwegische Landschaft mit dem Wasserfall (Nr. 195). Nicht ein Stimmungsbild, sondern ein großartiges Naturschauspiel hat der Künstler hier zu geben beabsichtigt; ein Schauspiel, das dem Bewohner der holländischen Tiefebene völlig ungewohnt war und das er daher im Bilde besonders gern sich vorführen liefs. Zeugnisse dafür sind nicht nur die zahlreichen Wasserfälle von Everdingen selbst; der beste Beweis ist, daß Jacob van Ruisdael, der die großartige Bergnatur Norwegens mit den tiefeinschneidenden Meeresbuchten, Seen und Wasser-

fällen nicht aus eigener Anschauung kannte, nach dem Vorbilde Everdingens ähnliche Motive componirte, mit denen er zu feiner Zeit den grössten Beifall hatte und für die er auch heute noch am Meisten bewundert zu werden pflegt. Das Oldenburger Bild vergegenwärtigt die Radirung von Onken. Die Färbung des Bildes ist durchwegs klar und kräftig, die Behandlung von grosser Breite und im besten Sinne decorativ.

Wenn man neben Ruisdael und Everdingen auch JAN WYNANTS unter den grossen Meistern der Landschaftsmalerei in Holland zu nennen pflegt, wenn die Preise, welche für seine Gemälde auf Versteigerungen gezahlt werden, die von Everdingen sogar wesentlich übersteigen und denen von Jacob van Ruisdael gleichkommen, so gilt dies doch immer nur für jene verhältnissmässig kleine Zahl von wenig umfangreichen Bildern, welche seiner mittleren Zeit angehören. Ist die Staffage in dem Bilde von A. van de Velde? wird der Liebhaber fragen, dem ein Händler ein Gemälde von Jan Wynants anbietet; wenn dies bejaht wird, so weiss der Sammler, dass es auf alle Fälle der Mühe werth ist, sich das Bild anzusehen. Diese Werthschätzung gilt nicht etwa oder wenigstens nicht allein der Staffage des van de Velde, der ja ein unerreichtes Talent besass, die Bilder der verschiedensten, ihm befreundeten Maler durch seine kleinen Figuren und Thiere in der vortheilhaftesten Weise zu beleben und dadurch erst zu voller malerischer Wirkung zu bringen: die Zeit, in welcher dieser Künstler, der am 21. Januar 1672 im Alter von kaum sechsunddreissig Jahren starb, die Landschaften des Jan Wynants zu staffiren pflegte, etwa die Jahre 1665 bis 1671, ist zugleich der Höhepunkt in der Kunst des Wynants. Die Oldenburger Galerie besitzt zwei echte Gemälde seiner Hand. Das grössere, eine hügelige Landschaft bei abendlicher Stimmung (Nr. 153), trägt die Jahreszahl 1675 in den wenigen Figuren, welche es beleben, verräth sich die Hand des Jan Lingelbach. Die flauere Färbung, der nüchterne Ton und die manierirte Zeichnung der Bäume und des Terrains sind charakteristisch für diese spätere Zeit des Künstlers, deren Werken jede naive Naturbeobachtung, jeder coloristische Reiz abgeht. Sehr viel feiner, sehr viel anziehender ist das kleine Bild, das hier in der Radirung von Kühn wiedergegeben ist. Das Motiv ist von grösster Anspruchslosigkeit: ein Weg am Dünenrande, der sich neben einem stillen Wasser hinzieht; nur ein dürrer Busch belebt das öde Terrain, dem aber die feine Färbung, der duftige Ton der Beleuchtung, die naturwahre Behandlung, namentlich des Himmels, einen ganz eigenartigen Zauber geben. Die ganz untergeordneten Figürchen scheinen mir auch hier von der Hand des Jan Lingelbach, welcher schon bei Lebzeiten des A. van de Velde gelegentlich die Landschaften von Wynants staffirte. Auch dieses Bild ist wohl erst nach 1665 entstanden, da Wynants erst damals mit beiden Künstlern in nähere Beziehung trat.

Eine neuere Erwerbung (Nr. 164 a), ein waldiges Flussthal mit einem Reiterpaar im Vordergrund, ist nach dem Monogramm auf dem Bilde ein Werk von Ruisdael's Landsmann und Altersgenossen GUILLAM DUBOIS. Die Färbung ist einförmig braun, der Farbauftrag dünn und die Zeichnung des Baumfchlages manierirt.

Die akademische Richtung der Malerei in Utrecht, auf die ich oben gelegentlich der „arkadischen Landschaftsmaler“ aufmerksam machte, übte ihre lähmende Kraft auch auf die meisten fremden Künstler aus, die sich längere Zeit in Utrecht niederliessen: fast alle bilden sie, wie die Utrechter Maler, bald ihre „Specialität“ aus, und durch einseitige und handwerksmässige Ausübung derselben verkümmern sie dieselbe mehr und mehr zu völliger Manier. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist unter anderen auch der Rotterdamer Landschaftsmaler HERMAN SAFTLEVEN. Seine seiteneu Jugendwerke sind Genrebilder

und Stilleben in der Art feines älteren Bruders Cornelis Saftleven. In Utrecht, wohin er bald nach dem Jahre 1633 überfiedelte, als er erst einige zwanzig Jahre alt war, malte er Anfangs Landschaften mit Figuren in der Art des C. Poelenburg, dann gröfsere Landschaften von beinahe einfarbiger Wirkung unter dem Einflusse des Jan Both. Eine Reise an den Rhein oder wiederholte Befuche des Rheins und seiner Nebenthäler füllten seine Skizzenbücher mit zahlreichen interessanten Veduten, deren malerische Verwerthung in Gemälden von geringerem Umfange und mit vielen kleinen Figuren den Anklang des Publicums fanden. Seit der Mitte der Vierziger-Jahre bis zu seinem Tode am 5. Januar 1685 hat der Künstler diese Motive immer wieder und wieder gemalt oder für das „Album“ der holländischen Liebhaber in Kreide und Tusche ausgeführt. Hunderte von solchen Gemälden und noch zahlreichere Zeichnungen und Aquarelle mit „Rheinansichten“ sind noch heute erhalten. Nicht aus künstlerischem Bedürfnisse, nicht nach frischer Anschauung entstanden die meisten derselben: nein, um den dürftigen Unterhalt für den kommenden Tag zu gewinnen, variierte der alternde Meister die Studien und Bilder seiner Jugend; und wenn der Markt überfüllt war mit solchen kleinen Dutzendbildern, malte er dazwischen Blumen oder Insekten für das Album der holländischen Blumenliebhaber und Käferfammer. Wahrlich, auch damals schon hatte die Kunst oft auf's Bitterste mit der Noth zu kämpfen. Aber die Künstler fanden sich leichter als heute darein, mechanische Arbeiten wie die Handlanger thun zu müssen, um ihren täglichen Unterhalt zu gewinnen: standen sie doch ihrer Stellung nach den angeesehenen Handwerkern gleich und wurden nur die Begabtesten und Beliebtesten unter ihnen über diese Stellung hinausgehoben. Um so schwerer traf aber die Ungnade des Publicums die echten Talente unter den alten Malern, denen es unmöglich war, ihre Kunst zum Handwerk herabzuwürdigen. Mit welcher Noth ein Ruisdael, ein Frans Hals Jahrzehnte lang zu kämpfen hatten, in welcher Armuth sie starben, ist in Aller Munde. Andere Künstler, die ihnen nahekommen, sind zum Theil von der Nachwelt vergessen, weil ihre Zeitgenossen sie im Elend verkommen liefsen; ich erinnere nur an Rembrandt's Freund, den oben erwähnten Amsterdamer Landschaftsmaler Hercules Segers.

Freilich Herman Saftleven zählt nicht zu diesen reinen Künstlernaturen. Die einseitige Beschränkung seines Talentcs, die mehr oder weniger schematische Wiederholung derselben auswendig gelernten Motive zeigt sich schon, als der Künstler noch im kräftigen Mannesalter stand und als seine Bilder noch gesucht und gut gezahlt wurden. Wenn man dieselben nicht gerade mit dem höchsten Mafsstabe misst, wenn man sie nicht neben die Werke eines Ruisdael, Vermeer, Ph. de Koninck und ähnlicher großer Landschaftsmaler stellt, bieten sie zum guten Theile künstlerisch wie gegenständlich doch mancherlei Interesse. Sie sind trotz der reichen Details geschickt aufgebaut und von ruhiger Wirkung, von einem duftigen einheitlichen Ton und für uns Deutsche von besonderem Interesse, indem sie ein Bild von der Blüthe der Rheinländer zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges geben, von dessen furchtbaren Folgen diese Provinzen verhältnifsmäfsig wenig heimgeucht wurden. Die beiden kleinen Rheinansichten der Oldenburger Galerie, die aus der Sammlung Pommersfelden stammen, sind charakteristische gute Werke aus der mittleren Zeit des Künstlers. Bei dem einen gibt eine Inschrift auf der Rückseite das Motiv, fowie Ort und Zeit der Entstehung an. Dieselbe lautet: *Catsenelleboge op den Rijn. Herman Saftleven f. Utrecht, Anno 1668.*

Zu den älteren Landschaftsmalern von Amsterdam gehört, wenigstens seinem Alter nach, auch AERT VAN DER NEER; denn wir wissen jetzt, Dank der neuesten Funde von A. Bredius, dafs der Künstler nicht erst 1619, wie man früher annahm, sondern bereits im Jahre 1603 zu Amsterdam geboren wurde und dort am 9. November 1677 starb. Freilich, nach den zahlreichen Gemälden, in denen wir seine Thätigkeit verfolgen können, dürfen wir ihn nicht mehr der alten Schule zurechnen: vor dem Jahre 1643

ist meines Wissens keines seiner Bilder nachweisbar; und die zwischen 1643 und etwa 1648 entstandenen Gemälde, welche noch mancherlei Beziehungen zu den älteren Landschaftern Hollands, insbesondere von Amsterdam, aufweisen, charakterisiren sich auf's Deutlichste als Jugendwerke des Künstlers. Erst um das Jahr 1650, also etwa gleichzeitig mit Jacob van Ruisdael, ist er im Vollbesitze seines künstlerischen Vermögens und zeigt seine Eigenart vollständig entwickelt. Den Grund für das Fehlen von Gemälden seiner Jugendzeit gibt uns Houbraken an; in seiner Biographie von Eglon van der Neer sagt er, daß dessen Vater Aert „in zyn Lentejaaren is geweest Majoor by de Heeren van Arkel“. Aert van der Neer hat also erst in seinen Mannesjahren die Malerei erlernt oder doch erst dann sich ihr völlig widmen können.

Die Oldenburger Galerie besitzt drei Gemälde unter dem Namen des Aert van der Neer; alle drei halte ich für echte Werke des Künstlers. Die kleine „Mondscheinlandschaft“ (Nr. 188) scheint mir ein Werk seiner früheren Zeit, etwa aus den Jahren 1648 bis 1650. Die Bilder dieser Zeit, welche irrtümlich häufig für Nachahmungen oder Fälschungen angesehen werden, haben in der Regel einen einförmigen und schweren schwärzlichen Ton, eine sorgfältige und theilweise selbst kleinliche Behandlung und spitze, zuweilen selbst manierirte Ausführung des Baumfchlages, offenbar als Erbtheil seines älteren Landsmannes und Vorgängers, des lange vergessenen Raphael Camphuysen, der vielleicht auch sein Lehrer war. Ansprechender als diese Jugendarbeit ist der „Sonnenuntergang“ (Nr. 189), eine waldige Flußgegend mit einer Stadt in der Ferne; „Alles durchglüht von den letzten Strahlen der scheidenden Sonne“. Die reiche Färbung, die geschickte Anordnung, der fette Farbenauftrag, die breite Behandlung lassen das beinahe nur als Skizze ausgeführte Bild der mittleren Zeit des Künstlers, seiner Blüthezeit, zuschreiben. Ein Werk der letzten Jahre, in denen Aert van der Neer, dem auch in seinen besten Mannesjahren Fortuna nie gelächelt hatte, mit größter Noth zu kämpfen hatte, ist die große „Mondscheinlandschaft“ (Nr. 187). Das an sich schon etwas einseitige Motiv, das der Künstler ein Menschenalter hindurch in hunderten von Gemälden wiederholt hat, erscheint hier nur mechanisch als flüchtige Decoration hingefrichen, ohne die Frische unmittelbarer Empfindung und Anschauung und ohne den Reiz malerischer Behandlung. Der bejahrte Künstler malte nur noch, um den dürftigsten Unterhalt für das Leben daraus zu gewinnen.

Müßte schon bei einem Talente von der Kraft des A. van der Neer die Befchränkung auf ein ganz enges Feld der Malerei mit der Zeit eine ungünstige Wirkung ausüben und zu einer manierirten Ausübung der Kunst führen, so waren untergeordnetere Künstler durch eine derartige Wiederholung eines und desselben Motivs von vornherein zur Manier, zu rein handwerksmäßiger Handhabung ihrer auswendiggelernten Kunstgriffe verurtheilt. Dies ist unter Anderen mit FREDERICK HZ. MANS der Fall, dessen einziges Motiv holländische Canallandschaften sind, bald zur Sommerszeit, bald im Winterkleide; nur ausnahmsweise malte er auch einmal eine Strandansicht. Mans steht darin dem Claes Molenaer so nahe, daß man fast auf eine Beziehung zwischen beiden Künstlern schließen sollte; da Molenaer der ältere und begabtere war, müßte er der Gebende, Mans der Empfangende gewesen sein. Über sein Leben wissen wir noch nichts. Kramm's Annahme, daß Mans in Utrecht gelebt habe, beruht nur auf der Beobachtung, daß in Utrecht besonders zahlreiche Bilder desselben sich befanden. Übrigens scheint meine Vermuthung eine richtige zu sein, denn in der interessanten Galerie des Herrn von Mumm in Frankfurt am Main befindet sich eine bezeichnete Landschaft aus dem Jahre 1682 mit der Beischrift „terhaide“. Wie mir Bredius mittheilt, ist dies ein Ort in der Nähe von Utrecht. Nach den bisher auf seinen Gemälden beobachteten Jahreszahlen war Mans zwischen den Jahren 1660 und 1692 thätig; die Mehrzahl seiner Bilder stammt aber schon aus den Sechziger-Jahren. Die Oldenburger Galerie hat



NORWEGISCHER WASSERFALL



DER WEG AM KASSEL

zwei feiner Gemälde aufzuweisen, eine gröfsere Winterlandschaft (vom Jahre 1668) und ein kleineres Bild deselben Motivs. Letzteres (Nr. 222) geht irrthümlich unter dem Namen des Jan Molenaer, aber die etwas schadhafte, durchaus echte Bezeichnung ist zweifellos die des F. H. Mans.

Aus der reichen Zahl der holländischen Landschaftsmaler, die, nach dem Vorbilde von Jan Both und Berchem, nach Italien pilgerten und dort die Motive für ihre Bilder, zum Theile auch die Anregung für ihre Kunst in den Werken des Claude und der beiden Poussin fanden, sind einige wenige mit Bildern in der Oldenburger Galerie vertreten. FREDERIK DE MOUCHERON mit einer „Landschaft mit Fernsicht auf einen Flufs“ (Nr. 219) und JAN GLAUBER mit einer „Italienischen Landschaft“ (Nr. 216); beide auch für diese Künstler dritten Ranges von geringer Bedeutung. Interessanter, wenn auch gleichfalls nicht von höherem künstlerischem Werthe, sind drei gröfsere „Italienische Landschaften“, welche dem A. F. Ocker zugeschrieben sind. Das eine dieser Bilder, „Das Thal bei Tivoli“ (Nr. 198), trägt die Bezeichnung

A. Ocker

Ein Künstler dieses Namens war bisher völlig unbekannt. Da nun alle drei Bilder in den Motiven, in der Composition, Färbung und Behandlung dem Pynacker auf's nächste verwandt sind, und jene eine Bezeichnung auffallende Ähnlichkeit mit der bekannten Namensinschrift auf den Gemälden des A. Pynacker zeigt, so kam ich auf den Gedanken, die Bilder seien wohl von Pynacker, dessen Name gelegentlich einer Restauration eine Verstümmelung erhalten habe. Auf dieselbe Vermuthung ist auch A. Bredius vor den Bildern gekommen. Aber ein archivalischer Fund, den derselbe soeben in den Amsterdamer Archiven gemacht hat, läfst diese Annahme als hinfällig und jene Bezeichnung auf dem Bilde als zweifellos echt und unverfälscht erscheinen. Der Maler ADRIAEN OCKERSZ heirathet 1656 in Amsterdam Cornelia Ockers; zwölf Jahre später wird er in Amsterdam noch erwähnt. Ockers war also ein Landsmann und Zeitgenosse des A. Pynacker, dem er vielleicht seine Ausbildung als Künstler verdankte. Seine Gemälde, soweit wir nach den drei bisher allein beglaubigten Bildern der Oldenburger Galerie urtheilen dürfen, stehen den mittelwerthigen Werken von A. Pynacker und Fr. Moucheron nicht nach; und da sie denselben auferordentlich verwandt sind, wird sich wohl mit der Zeit die eine oder andere von den dem Pynacker oder Fr. Moucheron zugeschriebenen Landschaften als Werk des Adriaen Ockers herausstellen.

Fast ausschließlich italienische Motive malte auch JACOB VAN DER ULFT. Doch der Gorcumer Künstler, der es in seiner Heimatsstadt bis zum Bürgermeister brachte, gibt dieselben in mehr eigenartiger Weise; meist Plätze in italienischen Städten oder Märkte mit reicher Staffage von kleinen Figuren. Auch die Oldenburger Galerie besitzt ein charakteristisches Bild dieser Art. Seine häufigen Zeichnungen, die in der Regel vom Künstler mit Angaben der italienischen Ortschaften, die sie darstellen, und mit genauen Daten versehen sind, lassen, trotz der gegentheiligen Behauptung von Houbraken, mit Sicherheit darauf schliessen, dafs van der Ulft Italien und Rom besucht hat.

Wir haben oben das Werk eines der ältesten holländischen Marinemaler kennen gelernt. Von späteren holländischen Marinemalern sind nur ein paar Bilder von zwei Amsterdamer Zeitgenossen der eben genannten Landschaftsmaler vorhanden: eine „Bewegte See“ von LUDOLF BAKHUISEN (Nr. 196), bezeichnet *L. B. 1689*, ein im Ton noch feines und klares, in Composition und Zeichnung der Wellen noch naturwahres und ansprechendes Werk dieses bis vor Kurzem so sehr überschätzten Malers; außerdem eine größere „Marine“ von ABRAHAM STORCK, ein flüchtiges spätes Werk des Künstlers, das durch Durchwachen des Grundes auch den geringen Reiz, den es vielleicht ursprünglich befafs, verloren hat.

Unter den holländischen Landschaften mit reicher Staffage von Figuren oder Thieren, welche die Oldenburger Sammlung aufzuweisen hat, verdienen nur wenige ein näheres Eingehen.

Der früheren Zeit der holländischen Kunst gehört nur der „Reiterkampf“ von PALAMEDES PALAMEDESZ, genannt STEVAERTS (Nr. 184) an. Der Katalog hat das Bild, wohl nur durch ein zufälliges Versehen, dem älteren Bruder Antoni Palamedesz zugeschrieben. Von diesem kommen aber nur Bildnisse und Sittenbilder vor, während sein jüngerer, verwachsener Bruder, der schon im Jahre 1638 mit etwa dreifsig Jahren in Delft starb, als Schlachtenmaler sich eines großen Rufes erfreute: hat ihn doch A. van Dyck in dem bekannten kleinen Bildnisse der Pinakothek zu München porträtirt und in seine Ikonographie aufgenommen. Das Oldenburger Bild, ein Gefecht zwischen kaiserlichen und schwedischen Reitern darstellend, ist als Composition, wie die meisten Gemälde des Palamedes, herzlich schwach und auch in der Zeichnung und Durchbildung der Figuren und namentlich der Pferde keineswegs tadellos; aber die malerischen Qualitäten: die tiefe Färbung, das wirkungsvolle Helldunkel, die reichen und doch fein getönten Farben und die breite Behandlung lassen das Bild als eines der besten Werke des Künstlers erscheinen und rechtfertigen die Wiedergabe desselben durch die Radirung, in welcher Halm die malerische Wirkung mit Geschick und Feinheit zum Ausdrucke gebracht hat.

Palamedes ist, nach dem ganzen Charakter seiner Gemälde, sehr wahrscheinlich ein Schüler oder doch Nachfolger des Efaas van de Velde. Zur Schule dieses Künstlers gehört auch JAN MARSEN (bekannter unter dem Namen Jan Marts de Jonge), der 1609 in Haarlem geboren wurde, später aber in Amsterdam lebte, wo er sich 1633 vermählte. Ein gutes Werk von der Hand dieses seltenen und wahrscheinlich jung verstorbenen Malers wurde erst in neuester Zeit für die Oldenburger Galerie erworben: ein Reiter trinkt seinen Schimmel in einem Bache am Rande des Waldes (Nr. 214 *b*). Eine ansprechende Composition von duftigem Ton und klarer Färbung. Das Bild trägt das Monogramm *M. J.*

Wenn wir mit diesem Gemälde das kleine anmuthige Bild des PHILIPS WOUWERMAN vergleichen, welches die Galerie 1867 in Paris auf der Versteigerung der Sammlung Pommersfelden erworben hat und welches hier in der charakteristischen Zeichnung von Raudner wiedergegeben ist, so muß uns der außerordentliche Fortschritt, den die holländische Kunst in den Dreifsig- und Vierziger-Jahren des siebzehnten Jahrhunderts gemacht hatte, besonders scharf in's Auge fallen. Im Gegenfatze gegen die oberflächliche Schilderung, die verzettelte Composition und den Mangel an jeder intimeren Auffassung der Situation bei Palamedes liegt der Reiz dieses Bildes vor Allem in der Kunst der Anordnung, in der Feinheit der Empfindung, in dem Geschick, mit dem ein dramatisch interessanter Moment zu einem malerischen Bilde abgerundet ist. Ein Bild von größter Einfachheit und doch so pikant in der Auffassung



Th. Wouwerman, „Das Almosen“, Zeichnung von R. Raudner.

dafs die Phantafie des Befchauers eine kleine Novelle daran anfpinnt. In feiner packenden Erzählung, in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, mit der Wouwerman das Leben auf Straife und Feld, in Stadt und Land in der ftürmifchen Aufregung, welche der dreifsigjährige Krieg und feine Folgen felbft bis nach Holland hervorriefen, zu fchildern verfteht, in dem eigenen novelliftifchen Reiz, den er allen feinen, unter fich zwar ähnlichen, aber doch ftets neuen Motiven zu verleihen weifs, fteht der Künftler in Holland, ja überhaupt unübertroffen da. Dafs ein grofser Theil feiner Bilder, namentlich der fpäteren Zeit, malerifch nicht auf der gleichen Höhe fteht, ift freilich nicht zu leugnen. Wenn fie aber die Klarheit des Tones, die Harmonie und den Schmelz der Farben, die leichte, geiftreiche Art der Behandlung befitzen, wie dieses kleine Bild der Oldenburger Galerie, fo verdienen fie ohne Einfchränkung unter den Werken der erften Maler Hollands genannt zu werden.

Ein paar Bilder von Nachfolgern des Philips Wouwerman: die „Landschaft mit Reitern“ von feinem Bruder PIETER WOUWERMAN (Nr. 156) und die „Reiter im Gebirge“ von HENDRICK VERSCHURING (Nr. 197) find von untergeordnetem Intereffe. An künstlerifchem Werth find diefen zwei „Reitergefechte“ von P. KASTEELS (Nr. 226 und 227) freilich nicht einmal gewachsen; fie bieten aber ein kunsthiftorifches Intereffe, da über den Meifter derfelben bisher nichts bekannt ift. Der Katalog nennt den Künftler P. van Kafelis; die Infchrift auf beiden Bildern

P KASTEELS

ift aber ficher P. Kasteels zu lefen. Ein holländifcher Radirer dieses Namens kommt in der zweiten Hälfte des fiebzehnten Jahrhunderts vor, von dem uns eine beträchtliche Zahl kleiner Blätter mit allerlei Vögeln erhalten find; aber diefelben haben weder im Motiv, noch in der Auffaffung und Behandlung irgendwelche Verwandtschaft mit diefen ganz flüchtigen Schlachtenbildern, deren Künftler vielmehr als ein untergeordneter Nachfolger des Palamedes Palamedesz erfcheint. Hier bleibt alfo vorläufig noch ein Fragezeichen befehen, deffen Befichtigung Aufgabe der holländifchen Forfcher fein mufs.

Das wird ihnen, fo herzlich unbedeutend Kasteels auch als Künftler ift, bei dem ratlofen Eifer in der Durchforfchung der Archive und der Ergiebigkeit derfelben bald gelingen. Die Auffindung der Namen, der Lebensdaten, der Bilder von hunderten und aberhunderten holländifcher Meifter im Laufe des letzten Jahrzehnts find uns die befte Bürgfchaft dafür. Die Oldenburger Galerie befitzt ein kleines interessantes Bild, eine „Landschaft mit Vieh“ (Nr. 215), das als eines der vielen Beispiele der glänzenden Refultate diefer mit größtem Aufwande von Fleifs und Begeiferung, namentlich durch A. Bredius betriebenen Forfchung gerade hier genannt werden mufs. Das Bild trägt das Monogramm

B
166,

Da der Künftler des Bildes fich darin als ein Nachfolger des N. Berchem kennzeichnet, fo lag auch die urfprüngliche Benennung als Dirck van Bergen fehr nahe, obgleich ein folches Monogramm des Künftlers nicht bekannt war. In einem Auffatze des „Nederlandsche Kunstbode“ vom Jahre 1880 hat nun Bredius aber verfchiedene, unter fich übereinstimmende Gemälde¹ und Zeichnungen² mit dem

¹ Eines, und zwar weitaus das befte Gemälde in der Galerie zu Emden, eine Reifegefelfchaft in italienifcher Landschaft.

² Eine flüchtige Zeichnung vom Jahre 1664 in der Pinakothek zu München.

gleichen Monogramme nachgewiesen und als zugehörig zu diesen ein Bild im Privatbesitz zu Deventer mit dem vollen Namen *D. Bondt* (*D* und *B* verbunden, wie in jenem Monogramm) bezeichnet. Eine Auskunft über diesen Maler bot sich freilich nicht in der älteren Kunstliteratur, und auch Bredius wußte diesen Namen damals noch aus feinen Funden in den Archiven nicht nachzuweisen. Einige Jahre später ist ihm dies aber selbst bei der Durcharbeitung der Gildebücher der Leydener Malerzunft gelungen. Hier findet sich am 9. November 1671 eine Zahlung von 3 fl. 3 st. gebucht, die DANIEL DE BONT als das Eintrittsgeld in die Gilde macht; er zahlt diese Summe, wie ausdrücklich bemerkt ist, als Sohn eines Bürgers von Leyden. Eine spätere Anmerkung gibt an, daß der Künstler „in Engelant woont“. In seiner Vaterstadt haben sich im Museum zu Leyden noch ein paar mit dem vollen Namen *D. Bondt* bezeichnete Bilder erhalten.

Das Oldenburger Bild, eine Landschaft mit einer Heerde von Schafen und Kühen im Vordergrund und sonnenbelegneten Bergen in der Ferne, welche Herr von Alten schon vor der Veröffentlichung jenes Aufsatzes von A. Bredius nach dem bezeichneten Bilde in Emden als ein Werk des *D. Bondt* bestimmt hatte, zeigt einen Nachfolger des *N. Berchem* in der Art des *Soolmaker* und *J. van der Bent*, doch beiden überlegen durch den fetten Farbauftrag, die tiefe Stimmung und die bessere Zeichnung. Freilich ist der bräunliche Ton gar zu schwer, die abendliche Stimmung zu düster. Immerhin verdient das Bild weit mehr feinen Platz in der Galerie als die dem *NICOLAES BERCHEM* zugeschriebene „Landschaft mit Vieh“ (Nr. 212), die in keiner Weise diese Benennung rechtfertigt. Auch der *HENDRICK MOMMERS* benannte „Weisse Stier“ (Nr. 147) ist nur eine geringe Nachahmung eines Gemäldes von *Paulus Potter* aus dem Anfange dieses Jahrhunderts. Die Werke von *MICHEL CARRÉE* (Nr. 214) und *JACOB VAN DER DOES* (Nr. 193 und 194) sind gleichfalls ohne Belang. Dagegen ist als ein ansprechendes Werk von einem Maler der hier besprochenen Richtung der holländischen Landschaft mit Thierstaffage die „Abendlandschaft mit der Heerde“ von *ABRAHAM BEGEYN* (Nr. 213) zu nennen. In der klaren, warmen Färbung der abendlichen Stimmung steht die Landschaft dem *Pynacker* nahe.

Die große Abendlandschaft mit Vieh von *ALBERT KLOMP* (Nr. 146) ist ein nüchternes Machwerk aus dem Alter dieses Künstlers, wie auch die Jahreszahl 1686 (nicht 1688) neben der Namensinschrift auf dem Bilde beweist. Nach dem Charakter seiner Gemälde ist derselbe stets als Nachfolger des *Paulus Potter* bezeichnet worden; dem Alter nach würde er aber eher ein Vorgänger desselben genannt werden müssen; denn er wurde, wie wir jetzt wissen, schon 1618 — also sieben Jahre vor *Paulus Potter* — in Amsterdam geboren, wo er ein volles Menschenalter später als dieser, am 20. December 1688 starb. Richtung und Charakter seiner Kunst sind aber jedenfalls erst durch den Einfluß seines jüngeren großen Landsmannes bestimmt worden, so daß wir ihn mit Recht nach wie vor unter *Potter's* Nachfolgern aufzählen dürfen; dies beweist auch der Umstand, daß seine frühesten datirten Bilder, soweit bisher bekannt, aus dem Jahre 1661 stammen.

Das holländische Architekturbild.

DIE wenigen Architekturbilder, welche die Oldenburger Galerie aufzuweisen hat, seien hier mit einigen Worten kurz besprochen. Von der Hand holländischer Maler sind deren nur zwei vorhanden: „Das Innere einer Basilika“ von Gerrit Houckgeest und „Das Innere einer gothischen Kirche“ von ANTONIS DELORME.

In dem Bilde des Delorme (Nr. 207) haben wir wahrscheinlich die Hauptkirche von Rotterdam, der Vaterstadt des Künstlers, in der er lebte, zu erkennen. Wenigstens sagt der Reisende de Monconys, der ihn im Jahre 1663 in seinem Atelier zu Rotterdam aufsuchte: „Il ne fait que l'église de Rotterdam en divers vues, mais il les fait bien“. Auch diese Ansicht der Kirche, vom Hauptschiff auf den Chor zu gesehen, zeugt für die Tüchtigkeit des Künstlers. Delorme erscheint auch hier dem jüngeren H. van Steenwyck verwandt; doch sind seine Bilder klarer und heller im Ton. Wahrscheinlich hat Delorme die Gemälde des Steenwyck in Antwerpen selbst studirt, da wir auch sonst bei den Malern von Rotterdam nähere Beziehungen zu dem benachbarten Antwerpen entdecken, als zu den übrigen Schulen von Holland. Das Oldenburger Bild, welches neben dem Namen die Jahreszahl 1643 trägt, gehört der frühesten Zeit seiner Thätigkeit an, die wir nach den bisher bekannten und datirten Bildern vom Jahre 1640 bis 1666 verfolgen können.

Auch von GERRIT HOUCKGEEST (oder Hoeckgeest) ist uns nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Bildern erhalten, und über seine Lebensverhältnisse haben wir erst in neuerer Zeit Auskunft erhalten. Der Oldenburger Katalog gibt, nach Waagen's Bestimmung, an, daß Houckgeest „um 1621 bis 1630 blühte“. Die Veröffentlichung der Gildebücher vom Haag und von Delft haben ergeben, daß der Künstler 1625 im Haag und 1639 in die Delfter Gilde aufgenommen wurde. Nach dem Costüm der Figuren auf seinen Bildern, die nur ausnahmsweise die Jahreszahl tragen, muß der Künstler etwa bis 1660 thätig gewesen sein. Aus dieser späteren Zeit stammt auch das ziemlich umfangreiche Oldenburger Bild, „Das Innere einer Basilika“: ein Bau im Renaissancestil, von schönen Raumverhältnissen und bei seinem bräunlichen Ton doch von farbiger Wirkung, die durch die zierlichen Figuren noch gehoben wird. Sollten dieselben von der Hand des Antoni Palamedes herrühren, der die Bilder des Houckgeest mehrfach staffirt hat? Houckgeest, der bei seinem Eintritt in die Delfter Gilde das für Ausländer übliche Eintrittsgeld zahlte, hat hier auch später nicht dauernd seinen Wohnsitz gehabt; denn in dem „Meesters-Bouck“, das 1650 angelegt wurde, ist hinter seinem Namen vermerkt: „vertrocken“. Schon früher scheint er einen vorübergehenden Aufenthalt außerhalb Hollands genommen zu haben; er scheint nämlich eine Reise nach London gemacht zu haben, da in der Galerie Carl's I. von England eine „Perspective“ von Houckgeest mit der kleinen Figur der Königin Henriette von der Hand des Cornelis Janfon erwähnt wird. Die Motive seiner Gemälde sind aber fast ausschließlich der Hauptkirche von Delft mit ihren malerischen Prachtdenkmälern entlehnt. In diesen Bildern gibt sich Houckgeest als ein Nachfolger des Bartholomäus van Bassen zu erkennen, dessen Schüler er wohl gewesen ist.

VII.

Das holländische Stilleben.

EIN treffliches Hühnerstück des MELCHIOR D'HONDECOETER (Nr. 205) leitet zu den holländischen Stillebenmalern, von denen die Oldenburger Galerie nur einige wenige Bilder aufzuweisen hat. Der Katalog gibt dem Motiv des Bildes, der Auffassungsweise des Künstlers ganz entsprechend, die novellistische Bezeichnung „Die ungebetenen Gäste“: „ein Hahn, eine weiße und eine buntgefiederte Henne haben sich gemüthlich gegen Abend zur Ruhe in ein Gebüsch zurückgezogen; in dem Augenblicke fliegt eine Ente herbei, der Hahn kräht entsetzt.“ Die etwas gefucht bewegte und künstlich aufgebaute Composition macht sich als solche kaum bemerklich bei der trefflichen Wiedergabe des Gefieders, den kräftigen harmonischen Localfarben, dem warmen Ton und der malerischen Behandlung. Das Bild ist eine der Perlen aus dem reichen Schatz von herrlichen Thierstücken und Stilleben, insbesondere von Hondecoeter und Jan Weenix, welche die Galerie Schönborn in Pommersfelden beherbergte und deren größter Theil heute die Prachträume des Hauses von Sir Richard Wallace auf Manchester Square in London schmückt.

Ein mit M. d'Hondecoeter etwa gleichalteriger Maler von lebendem Federvieh, der Rotterdamer ABRAHAM HONDIUS, ist in Oldenburg mit einem ganz abweichenden Jugendwerk vertreten: Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner“ (Nr. 221; datirt 1662). Die kräftige Farbe und die energische Behandlung entschädigen einigermaßen für die geringe Empfindung in der Auffassung des Gegenstandes.

Die eigentlichen Stillebenmaler sind, mit Ausnahme eines Blumenstückes von Jan van Huysum, auf ein paar Schüler und Nachfolger des Jan D. de Heem beschränkt. Dafs die Sammlung in dem „Fruchtstücke“ (Nr. 229) ein echtes Werk dieses großen Künstlers befaße, wie der Katalog annimmt, erscheint mir unwahrscheinlich. Die Behandlung ist so trocken, die Wirkung der Farben eine so harte und nüchterne, dafs ich nicht einmal ein Werk von Jan's Sohn Cornelis darin sehen kann; wir haben es hier wohl mit einem dem Namen nach bisher nicht bekannten Nachfolger der früheren Zeit des Jan de Heem, etwa vom Jahre 1640, zu thun. Die Bezeichnung *J. de Heem* auf dem Bilde ist, worauf der Katalog schon aufmerksam macht, eine grobe Fälschung. Dagegen gibt ein vortreffliches größeres Werk des CORNELIS DE HEEM, ein reich besetzter „Frühstückstisch“ (Nr. 228), auch von der Kunst seines Vaters einen vortheilhaften Begriff. In der geschmackvollen Anordnung, der reichen harmonischen Färbung, der trefflichen Wiedergabe der Stoffe und dem thauigen Duft auf den Früchten kommt nämlich hier Cornelis de Heem seinem Vater Jan ganz nahe.

Ein Nachfolger, wenn nicht ein Schüler des Jan de Heem gibt sich auch in dem „Frühstückstisch“ zu erkennen, welchen der Katalog nach der großen Namensinschrift auf dem Bilde einem unbekanntem Maler G. de Wife zuschreibt. Die hier im Facsimile

J. De Wize

wiedergegebene Bezeichnung kann wohl kaum einen Zweifel aufkommen lassen, daß der Name des Künstlers nicht Wiße, sondern Vrife zu lesen ist. Welcher der zahlreichen holländischen Maler des Namens Vrife oder Vries der Maler des Bildes sein kann, habe ich nicht ermitteln können. Ein Stillebenmaler G. DE VRISE findet sich nirgends erwähnt, und auch in den neueren Urkundenpublicationen von Oud Holland und vom Archief begegnet uns bisher kein Maler dieses Namens. Das Oldenburger Bild legt den Wunsch nach einer Bekanntschaft mit feinen Lebensverhältnissen nahe. Denn wir haben es hier keineswegs mit einem jener fast zahllosen handwerksmäßigen Stillebenmaler zu thun, mit denen Holland, namentlich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, überfchwemmt war: der Künstler ist vielmehr ein dem Cornelis de Heem nahe kommender Nachfolger des Jan Davidsz de Heem. Die reiche, aber duftige und helle Färbung, die leichte geistreiche Behandlung, verbunden mit einer etwas oberflächlichen Wiedergabe der Natur, lassen G. de Vrife als einen aus der früheren Epoche des holländischen Stillebens, aus der Richtung des Asteyn, van Aft und des jungen Jan de Heem, hervorgegangenen, muthmaßlich Utrechter Künstler erkennen. Das Oldenburger Bild wird etwa zwischen den Jahren 1640 und 1645 entstanden sein.

Das „Blumenbild“ von JAN VAN HUYSUM (Nr. 230), ein Blumenstrauß in einer Glasvase, die auf einer steinernen Tischplatte steht, ist ein echtes, aber keineswegs ausgezeichnetes Bild dieses Künstlers. Die flauere, kalte Wirkung der Farbe, der trübe, dunkle Ton scheinen darauf hinzuweisen, daß das Bild stark durch Feuchtigkeit gelitten hat.

Das „Innere eines Bauernhauses“ von EGBERT VAN DER POEL (Nr. 220) gibt ein charakteristisches Beispiel jener eigenartigen, wohl am passendsten den Stilleben zuzurechnenden Gemälde, die ein malerisches Durcheinander von Küchen- und Stallgeräthen, Gemüse, Fleisch und anderen Bestandtheilen der Mahlzeit, von Gerümpel und Kehrriech aller Art wiedergeben. Egbert van der Poel erscheint in diesem Jugendwerke — das Bild trägt die Jahreszahl 1641, der Künstler malte daselbe also mit zwanzig Jahren — in besonders vortheilhafter Weise; der kräftige braune Ton ist noch nicht zu einseitig und farblos, die Behandlung ist außerordentlich breit und malerisch. Ein beinahe rohes Streben auf Wirkung charakterisirt dagegen seine späteren Werke, die meist Feuersbrünste bei Nacht wiedergeben, während seine häufigen Darstellungen des durch die furchtbare Pulverexplosion in Delft am 12. October 1654 zerstörten Stadttheiles, die seinem weit begabteren Landsmann Karel Fabritius das Leben kostete, wenigstens theilweise noch von seiner malerischen Wirkung sind.





REITERGEFÜHRTE.

Vordrängen verhalten

Verhalten verhalten



FRANCIS GRAFFEN VON ARD LEWS GROSSBY VON OSTERREICH

GEMÄLDE DER VLÄMISCHEN SCHULE.

I.

Die Renaissance in den Niederlanden.

Die älteste niederländische Malerschule, die Brüder van Eyck und ihre Nachfolger, fehlen in der Oldenburger Sammlung bis auf einen unbedeutenden Nachzügler, von dem ein einzelnes kleines Bild in der Galerie vorhanden ist. Dieser von Waagen als Goswin van der Weyden, in der neuesten Auflage des Kataloges als Nachfolger des Roger van der Weyden bezeichnete Künstler ist vielmehr ein bisher anonymer Nachfolger des Dirck Bouts, für den L. Scheibler die Bezeichnung: „Meister der Assumtion“ in Vorschlag gebracht hat, weil seine beiden Hauptwerke, beide in der Galerie zu Brüssel, die Himmelfahrt Mariæ darstellen. Die Nachricht über ein Gemälde dieses Gegenstandes, welches Roger's Enkel Goswin van der Weyden im Jahre 1535 ausführte, hat Waagen verleitet, diesen Künstler für den Maler jener Himmelfahrtsbilder zu halten. Doch tragen dieselben noch deutlich den Charakter des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Oldenburger Bild, interessant durch die feltene Darstellung: „Johannes unterstützt die auf Wolken knieende schmerzenreiche Maria“ (Nr. 91), ist weder nach Umfang noch nach künstlerischem Werth ein hervorragendes Werk des Künstlers; aber es trägt die charakteristischen Merkmale desselben in so ausgesprochener Weise an sich, daß schon Waagen es dem Meister der Assumtion, den er nur aus jenem Mißverständniß mit Goswin van der Weyden zusammenwarf, zugeschrieben hat.

Bei Künstlern wie der „Meister der Assumtion“ erkennt man selbst in ihren besten Werken, daß die Kraft und die Lebensbedingungen für eine weitere gedeihliche Entwicklung der Eyck'schen Schule am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr vorhanden waren. In dem Maße, in dem sich der Sinn für das liebevolle Eingehen in alle Einzelheiten der Natur, für eine Kleinmalerei im besten Sinne verlor und statt dessen das Bedürfnis nach größerer Auffassung der Form und Verallgemeinerung mehr und mehr sich geltend machte, mußte der Einfluß der italienischen Kunst auf die nach Italien gehenden Künstler des Nordens ein wirklich nachhaltiger werden. Als daher, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, mehrere Maler von hervorragendem Talent aus den Niederlanden nach Italien gingen, kamen sie völlig verwälcht und als eifrigste Vorkämpfer für die wälfche Kunst in die Heimat zurück, in der diese fremde Kunst fortan als einziges Vorbild, als das Ziel des eigenen Strebens galt. Mit dieser neuen, tiefgreifenden Bewegung pflegt man die Kunst der Renaissance in den Niederlanden zu beginnen; richtiger wäre sie als die zweite Epoche derselben zu bezeichnen, da in den Niederlanden die „Wiedergeburt der Kunst“ bereits mit den Brüdern van Eyck beginnt und gleich ihren Höhepunkt erreicht.

Die beiden Mittelpunkte italienischer Kunst, von denen aus zuerst der Einfluß auf die niederländische Malerei ausgeübt wurde, waren Rom und Mailand; erst um die Mitte des Jahrhunderts beginnt daneben auch Venedig einen nachhaltigen und im Allgemeinen wesentlich glücklicheren Einfluß auf die Kunst des Nordens auszuüben.

Den ersten und tiefsten Eindruck haben offenbar Leonardo und seine Schüler auf die vom Norden kommenden Künstler ausgeübt, namentlich wenn sie das Glück hatten, Mailand zu berühren. Eine ganze Reihe von Gemälden, die fast alle dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts angehören, bekunden diesen Einfluß bis zu einer beinahe knechtischen Nachahmung oder freiem Copiren

der Gemälde Leonardo's und seiner Schüler, die durch ihre außerordentliche Ausführung, durch ihr Helldunkel, ihre reichen Farben und die Einfachheit der Composition der künstlerischen Anlage der Niederländer verhältnißmäßig am nächsten standen. Eine berühmte Composition Leonardo's, „Die Knaben Christus und Johannes in zärtlicher Umarmung“, ist uns nur durch eine Anzahl niederländischer Copien und Nachahmungen dieser Zeit erhalten. Von einer Madonnencomposition des begabtesten, leider noch namenlosen Leonardo-Schülers, welcher die dem Boltraffio zugeschriebene Madonna in der Galerie zu Budapest malte, kommen verschiedene niederländische Copien vor, darunter ein Meisterwerk in der Galerie in Coblenz. In ähnlicher Weise scheinen einzelne jetzt verschollene Gemälde des „Meisters der Salome“ in der Galerie zu Dresden verschiedene niederländische Künstler zu Nachbildungen und Copien angeregt zu haben, wie ja der Meister der Halbfiguren und zum Theil auch B. van Orley ihre Ausbildung und ihre Motive von solchen Künstlern der Schule Leonardo's erhielten.

Die bekannteste und am häufigsten vorkommende Composition dieser Art ist ein Madonnenbild, welches in der Regel dem JAN MABUSE, wenn nicht gar dem Leonardo oder einem seiner Schüler zugeschrieben wird. Die Berliner Galerie besitzt eines der besten Exemplare dieser Composition, von denen im Berliner Privatbesitz (bei Herrn Oscar Heinauer) ein zweites Exemplar sich befindet, während andere in der Pinakothek zu München, bei M. Edouard André in Paris, im Museum zu Cöln (fogar zwei, aber sehr geringe Wiederholungen) und an anderen Orten vorkommen. Ein Exemplar, und zwar ein besonders umfangreiches, besitzt auch die Galerie zu Oldenburg, das durch Waagen, wie das Berliner Bild, als ein Werk des Jan Mabuse bestimmt worden ist. Für das Oldenburger Gemälde scheint mir dieser Name ungerechtfertigt; die Zeichnung, namentlich der Köpfe ist entschieden zu schwach, in der Modellirung ist es nicht fein genug für Mabuse. Ich möchte dieselbe, wie auch die beiden Cölner und verschiedene andere Wiederholungen nicht für Copien nach dem lombardischen Original, sondern nach einer jener besseren niederländischen Copien desselben, vielleicht nach dem Bilde der Berliner Galerie ansprechen. Ob nun aber diese ursprüngliche Wiederholung (vielleicht auch mehrere derselben) von der Hand des Jan Mabuse herrührt, scheint mir mindestens zweifelhaft. Weder die Färbung noch die Behandlung und die landschaftliche Ferne sind überzeugend im Charakter der zahlreichen beglaubigten Gemälde des Mabuse. Freilich kommt insbesondere die Färbung zum guten Theil auf Rechnung des Originals. Die Zusammenstellung der Farben und die Wahl derselben, die Kraft des Localtons sind namentlich charakteristisch für Marco d'Oggiono, von dem eine Reihe ähnlicher Madonnenbilder mit Halbfiguren und landschaftlicher Ferne erhalten sind. Ich verweise auf das, was ich über ein Bild dieser Art in der Oldenburger Galerie (Seite 14 und 26) gefagt habe.

Auf den Künstler, der in seinen einzelnen Halbfiguren den Einfluß Leonardo's, sonst aber, wenigstens in seinen späteren Bildern, am stärksten den Einfluß Raffael's zeigt, auf BERNAERT VAN ORLEY, wird ein Madonnenbild (Nr. 94) zurückgeführt, das Maria in ganzer Figur vor einem Tische darstellt, das bekleidete Christkind an der Brust. In Auffassung und Anordnung ist das Bild noch völlig alterthümlich und namentlich von ähnlichen Compositionen des Jan van Eyck beeinflusst. Nach dem Charakter der Architektur, worin sich schwerfällige Nachbildungen italienischer Renaissanceornamente mit gothischen Reminiscenzen in eigenthümlicher Weise mischen, ist das Bild etwa um das Jahr 1510 entstanden. Es müßte also ein Jugendwerk des B. van Orley sein, dessen Geburt zwischen 1488 und 1490 fällt; in der That zeigt das Bild auch den Charakter der früheren Zeit dieses Künstlers.

Neben dieser auf fremder Grundlage weiterbauenden Richtung der niederländischen Kunst geht eine, wenn auch durch diese Bestrebungen nicht ganz unbeeinflusste, so doch wesentlich aus der eigenen



A. Mor, „Brustbild eines Catalavarritters“.

Kraft und mit nationalen Überlieferungen sich entwickelnde, weit erfreulichere Richtung nebenher, die in Antwerpen ihren Mittelpunkt in Quinten Massys hat, in den nördlichen Niederlanden namentlich durch Lucas van Leyden und Jacob Cornelisz von Amsterdam vertreten ist. Die Oldenburger Sammlung hat wenigstens ein Bild dieser Richtung aufzuweisen, das Bildniß des Grafen Ezard I. von Ostfriesland (Nr. 93), welches dem LUCAS VAN LEYDEN zugeschrieben ist. Graf Ezard, in der Geschichte seines Landes als „der Grofse“ bezeichnet, war im Jahre 1462 geboren und starb 1526. Seine Züge in dem Bildniße, das uns in der trefflichen Wiedergabe durch Halm vorliegt, lassen auf einen Mann in der Mitte der Fünfziger schließen; das Bild muß daher um 1520 oder einige Jahre später entstanden sein, könnte also danach sehr wohl von der Hand des Lucas van Leyden herrühren. Aber ich finde hier nicht die charakteristischen Merkmale der Malweise und Färbung dieses Künstlers, die seine Werke leicht kenntlich machen: statt der hellen dünnflüssigen Färbung, statt des blonden Tons in den Gemälden des Lucas van Leyden finden wir in diesem Bildniße eine eigenthümlich trockene Pinfelführung, einen impastirenden Auftrag der Farbe, einen kühlen graulich-blonden Ton. Damit will ich die Bedeutung des Gemäldes, das die energischen Züge des Mannes mit außerordentlicher Lebendigkeit und einfacher Größe wiedergibt, keineswegs befreiten. Hatte doch Nordholland damals neben Lucas van Leyden verschiedene tüchtige Maler, die ihm in mancher Beziehung gewachsen waren; ich nenne nur Jacob Cornelisz und seinen jungen Schüler Jan Scorel, der erst um 1520 Holland verließ. Gerade mit der Farbgebung und Behandlung des Jacob Cornelisz hat das Bild die größte Ähnlichkeit; auch die Ornamente finden sich ganz ähnlich auf manchen seiner Gemälde, namentlich in dem Altar der Galerie zu Neapel. Auch machen die Beziehungen des Grafen Ezard zu Amsterdam, dem Wohnsitze des Jacob Cornelis, die Anfertigung seines Bildnisses gerade hier am wahrscheinlichsten.

Unter den übrigen niederländischen Gemälden der Sammlung, die noch dem sechzehnten Jahrhundert angehören, verdienen nur noch ein paar andere Bildnisse der Erwähnung. Das als ein Werk

des Nicolaes Neufchatel bestimmte kleine Männerporträt (Nr. 96) erscheint mir vielmehr das Werk eines Malers in der Art des älteren POURBUS. Der Richtung und Zeit desselben gehört auch das geringe Bildnis eines Knaben (Nr. 97), welches die Jahreszahl 1570 trägt. Beiden wesentlich überlegen ist das hier in einer Nachbildung einer Zeichnung von Raudner vorliegende „Brustbild eines Calatravaritters“ (Nr. 100), der in einer alten Aufschrift auf der Rückseite ein „Prince de Soreau“ genannt wird; wer dieser Prince de Soreau ist, darüber hat auch der Verfasser des Katalogs bisher leider keine Auskunft finden können. Die vornehme Haltung, die feinen aristokratischen Züge, die schönen braunen Augen, die reiche farbige Tracht hat der Künstler mit größtem Geschick wiedergegeben. Die Anspruchslosigkeit in der Auffassung, die Selbstverleugnung in der Behandlung, der Schmelz der Farbe und der feine Ton, der im Kopfe leider durch scharfes Putzen etwas beeinträchtigt ist, scheinen mir das Bild mehr dem Antonis Mor als dem jüngeren Frans Pourbus nahezustellen; auch scheint mir das Costüm, die spanische Tracht der Zeit Philipp's II., mehr auf Mor als auf den erst 1569 geborenen jüngeren Pourbus hinzuweisen.

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird in den Niederlanden auch der Grund gelegt zu der Entwicklung des Sittenbildes und der Landschaftsmalerei. An der Entwicklung der letzteren ist die Künstlerfamilie van Valckenborch aus Mecheln besonders theilhaftig. Die Oldenburger Sammlung besitzt ein charakteristisches und tüchtiges Gemälde des begabtesten Malers dieser Familie, LUCAS VAN VALCKENBORCH, eine „Ansicht der Stadt Linz an der Donau“ (Nr. 99). In Linz, am Hofe des Erzherzogs Matthias, weilte der Künstler eine Reihe von Jahren und eine beträchtliche Zahl seiner Bilder zeigt daher die malerische Umgebung dieser Stadt. Die reichen interessanten Details, die der Künstler mit Sorgfalt ausführt, sind glücklich der Gesamtwirkung untergeordnet, die kräftigen Localfarben von einem feinen graulichen Ton beherrscht. Die kleinen Figuren aus dem alltäglichen Leben, mit denen die Landschaften regelmäßig staffirt sind (in dem Oldenburger Bild sehen wir unter Anderem den Künstler selbst beim Zeichnen, und in der Ferne die Familie desselben), sind mit großem Geschick gezeichnet und der Landschaft eingefügt.





Rubens, *Nymphen*

II.

Rubens und die vlämische Malerei unter Rubens' Einflusse.

DER große nationale Aufschwung, den die niederländische Malerei, namentlich durch Künstler wie Peter Brueghel und Antonis Mor bald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts genommen hatte, war kein nachhaltiger. Die Richtung auf das Kleine unterdrückte eine weitere Entwicklung in dem großen Stile, der die Landschaften und die sittenbildlichen Darstellungen des alten Brueghel ausgezeichnete hatte. Eine kleine und meist kleinliche Richtung, der jede Frische, jede naive Empfindung und meist selbst der malerische Sinn abgehen, beherrscht die Malerei in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts und macht sich, selbst als durch Rubens die vlämische Malerei eine neue, großartige und monumentale Entwicklung genommen hatte, noch neben und in derselben mehr oder weniger stark geltend.

In besonders manierirter Weise zeigen dies die Gemälde des BARTHOLOMÄUS SPRANGER. Die Oldenburger Galerie hat ein kleineres Gemälde, das im Gegensatz gegen die zahlreichen, unter Spranger's Namen gehenden Nachahmungen und Copien, welche der Ruf dieses gefeierten Hofmalers von Kaiser Rudolph II. hervorgerufen hat, alle Merkmale der Echtheit und Eigenhändigkeit an sich trägt. Man kann sich in der Composition nichts Affectirteres, in der Bewegung nichts Gespreizteres, im Ausdruck nichts Gezierteres denken: Amor, ein nackter, fehniger Burfche von etwa sechzehn Jahren, hat sich auf das Fensterbrett geschwungen und ist im Begriff, dank seinen Fittigen, an deren Benützung bei

der unangenehmen Körperlichkeit des Amor dem Beschauer freilich starke Zweifel aufsteigen, in die Lüfte zu entweichen; aber er hat sich in Psyche verrechnet, die den Treulofen gerade noch beim Fusse erwicht, als er seinen Flug in die Lüfte beginnen will. Man brauchte nur wenige Striche im Bilde zu ändern und man hätte die köstlichste Parodie des griechischen Mythos! Wer über den Inhalt hinwegsehen kann, wird in der Färbung und Behandlung, namentlich aber in den zierlichen, phantasiereichen Ornamenten der Fensterumrahmung die Spuren entdecken, welche ein, leider in völliger Manier befangenes und erficktes Künftlertalent verrathen.

Auch die außerordentlich zahlreiche Malerfamilie Francken in Antwerpen, die durch vier Generationen in einigen dreißig Künstlern nachweisbar ist, von denen uns noch etwa ein Dutzend in Gemälden bekannt ist, zeigt in diesen ihren Werken fast durchwegs eine kleinliche und manierirte Kunstanschauung und Kunstübung. Die meisten dieser Maler gleichen sich in ihren kleinen Bildern mit zahlreichen Figürchen, bunter Färbung und dünnem Farbauftrag so sehr, daß eine Unterscheidung ihrer Werke oft große Schwierigkeiten bietet — trotz ihrer Bezeichnung auf den Bildern; denn fast alle uns noch in Werken erhaltenen Künstler dieses Namens führen den Vornamen Frans oder Hieronymus.

Die Oldenburger Galerie führt zwei Gemälde unter dem Namen Francken auf, das eine als ein Werk des Hieronymus Francken, das andere als Arbeit von Frans Francken dem Jüngeren.

Dem jüngeren HIERONYMUS FRANCKEN ist eine „Eiher vor Ahasver“ (Nr. 102) zugeschrieben. Ich kenne nur ein beglaubigtes Werk dieses Künstlers, eine große Darstellung der Vertheidigung des Pons Sublicius durch Horatius Cocles in der Galerie zu Antwerpen; dasselbe trägt die volle Bezeichnung: *HIERONYMUS. FRANCKEN. INV. ET. FECIT. ANNO. 1620*. Dies Bild zeigt einen nüchternen und in der Färbung schweren Künstler in der Richtung des Otto Venius und seines Onkels Ambrosius Francken, dessen Schüler Hieronymus war. Das kleine Oldenburger Bild hat dagegen ganz den Charakter der verschiedenen Frans Francken; doch ist es so gering, die kleinen Figuren sind so steif, daß ich es nur für das Werk irgend eines Nachfolgers desselben zu halten vermag.

Ein echtes und in feiner Art gutes Werk des FRANS FRANCKEN II., des begabtesten unter allen Künstlern dieser Familie, ist der „Apollo, dem die Welt huldigt“ (Nr. 101). Das Bild ist bezeichnet

Do. ffrauck. IX. f. A
me
1629.

Während man früher die Anfangsbuchstaben *Do.* als *Don*, *Dominus* oder ähnlich deutete, nimmt man jetzt fast übereinstimmend an, daß dieselben vielmehr eine Abkürzung für „Den ouden“ (der Alte) bezeichnen und die Bilder des alten Frans von denen des jungen Frans Francken unterscheiden sollten. Dafür spricht der Umstand, daß mehrere Gemälde voll „den ouden Frans Francken“ bezeichnet sind, und daß gleichzeitig andere Gemälde die Inschrift „*D. jon. Frans Francken*“ (oder ähnlich) tragen. Der Umstand, daß schon Anfangs des siebzehnten Jahrhunderts neben einander sich zwei Künstler des Namens Frans Francken „den ouden“ und „den jongen“ zeichnen und daß dies noch in den Dreißigerjahren der Fall ist, hat mit Recht auf die Annahme geführt, daß diese Unterscheidung in verschiedenen Generationen gebraucht worden sei. So lange der im Jahre 1542 geborene Maler Namens Frans Francken

lebte — so nimmt man an — zeichnete sein gleichnamiger Sohn seine Bilder als „der Junge“ und gleichzeitig der Vater die seinen „der Alte“. Im Jahre 1616 starb der älteste Frans, aber schon 1607 war ein Enkel von ihm auf denselben Namen getauft, welcher Schüler seines Onkels Frans wurde. Als nun dieser jüngste Frans als Künstler aufzutreten begann, zeichnete er seine Bilder als „der Junge“ und der Onkel die seinigen als „der Alte“. Einige wenige Daten, welche gegen diese Annahme zu sprechen scheinen, werden sehr wahrscheinlich falsch gelesen sein.

Dem jüngeren Frans Francken steht HANS JORDAENS, der dritte dieses Namens unter den Antwerpener Malern in der bunten Färbung seiner Bilder, in der Überhäufung mit Figuren und der oberflächlichen Durchführung derselben sehr nahe. In seinen Motiven ist er wohl einer der einförmigsten Künstler. Sein Lieblingsmotiv ist der Durchgang der Juden durch's rothe Meer, das er nicht müde wird zu wiederholen. Die Berliner Galerie besitzt zwei derselben, ein drittes befindet sich in der Galerie zu Antwerpen, andere in den Galerien von Petersburg, Hamptoncourt, Turin, vom Haag u. s. f., verschiedene auch im Privatbesitz. Auch die Oldenburger Sammlung hat ein Exemplar dieser Composition aufzuweisen, eines der besten unter den mir bekannten Werken des Meisters. Der helle blonde Ton, die fette Färbung, die leichte malerische Behandlung lassen Bilder dieser Art erfreulicher erscheinen, als die meisten sonst so ähnlichen Gemälde der Francken.

Dem trefflichen Werke über die Antwerpener Malerschule von J. van den Branden verdanken wir die Daten über die Lebensverhältnisse des Künstlers, der bisher mit ein paar älteren gleichnamigen Künstlern Antwerpens verwechselt zu werden pflegte. Der jüngere Hans Jordaens wurde um das Jahr 1595 in Antwerpen geboren, trat hier 1620 in die Gilde und starb Ende des Jahres 1643. Dafs er wirklich der Maler des hier erwähnten Bildes ist, geht aus dem Umstande hervor, dafs gleich nach seinem Tode in einer Urkunde ein „Rothes Meer“ als ein Werk des „eben verstorbenen“ Hans Jordaens erwähnt wird.

Neben solchen Künstlern, unter einer Schar von Zwergen und Krüppeln, hebt sich die Figur des PETER PAUL RUBENS in riesenhafter Gröfse ab. Rubens' Auftreten in der vlämischen Kunst ist nicht unvorbereitet, aber seine Vorgänger, auf deren Schultern er steht, treten doch so sehr an Bedeutung hinter ihm zurück, seine Zeitgenossen und selbst seine Nachfolger sind ihm an Talent so untergeordnet, dafs seine Gestalt überall sichtbar im Mittelpunkt der ganzen Entwicklung der vlämischen Malerei dasteht. Eine Sammlung wie die Oldenburger kann einen Künstler von der Mannigfaltigkeit und Fruchtbarkeit des Rubens unmöglich in den verschiedenen Richtungen und den verschiedenen Phasen seiner Thätigkeit vertreten haben. Dieselbe kann sich aber doch rühmen, vier echte und eigenhändige Gemälde von seiner Hand zu besitzen; diese gehören sämmtlich der Zeit bald nach seiner Rückkehr aus Italien an.

Für das früheste dieser Gemälde halte ich den „Prometheus“ (Nr. 106), der im Katalog nur als „späte Wiederholung“ bezeichnet ist. Die Angabe, dafs „das ursprüngliche Gemälde in England verbrannte“, beruht wohl auf einer nur theilweise richtigen Überlieferung: das Bild, das Tischbein 1804 vom Lord Bute erwarb, zeigt nämlich Spuren von Brandschaden; es ist also schon danach wahrscheinlich das im Brande beschädigte Original, das der englische Besitzer als anscheinend werthlos abgab. Damit stimmt die Malerei überein, die keineswegs die Hand eines späteren Copisten, sondern in der Figur des Prometheus die des Rubens, im Adler die Hand seines Freundes Frans Snyders erkennen läfst. Freilich hat das Bild, in Folge des Brandes, eine starke Restauration über sich ergehen lassen müssen; die Farben sind durch scharfes Putzen zu kalt und durch Übermalungen, namentlich in den Schatten, zu schwer und hart. Aber es ist noch genug erhalten, um daran den Meister selbst zu erkennen. Die noch beinahe akademische Auffassung der colossalen Formen und der übertriebenen Muskeln, die kalten,

grauen und bläulichen Schatten und die rothen Reflexe sind charakteristische Merkmale für die Zeit nach der Rückkehr aus Italien. Das Bild steht darin dem wohl schon um ein paar Jahre jüngeren heiligen Sebastian in der Galerie zu Berlin besonders nahe, mit dem es schon zu Rubens' Zeit zusammen genannt wird, und zwar von niemand Geringerem als Rubens selbst. In den Verhandlungen mit Dudley-Carleton über den Austausch einer Reihe feiner eigenen Gemälde gegen eine Sammlung antiker Marmorbildwerke im Besitze jenes englischen Gefandten im Haag nennt Rubens in einem Briefe vom 28. April 1618 unter den Bildern, die er als Tauschobject vor schlägt, außer dem eben erwähnten Sebastian noch „un Prometheo legato sopra il monte Caucaso con una aquila che li becca il fegato. Originale di mia mano e l'aquila fatta dal Snyders. Altezza 6 piedi, larghezza 8 piedi.“ Damit stimmt die Composition des Oldenburger Bildes, stimmt auch die Größe desselben; die Maße gibt der Katalog auf 1,98 Meter in der Höhe und 2,42 Meter in der Breite an. Rubens schätzt sein Bild auf 800 Gulden, während er den Sebastian nur mit 300 Gulden in Anrechnung bringt. Der vorzüglich gemalte Adler läßt deutlich die Hand des Snyders erkennen, den ja auch Rubens ausdrücklich als den Maler des Adlers in jenem Bilde bezeichnet. Auch die sorgfältige Ausführung des Vogels beweist, daß derselbe eine verhältnismäßig frühe Arbeit Snyders ist.

Eine dieser Composition sehr verwandte Darstellung desselben Motivs, die sich im Privatbesitz zu Antwerpen befindet, ist ein Hochbild, kann also keinesfalls das von Rubens erwähnte Gemälde sein.

Der „Prometheus“ wird im Jahre 1611 oder 1612 entstanden sein. Wenige Jahre später fällt die Entstehung eines anderen Gemäldes von Rubens in der Oldenburger Galerie, der „Männliche Kopf“ (Nr. 108): das Brustbild eines Mannes mit langem Bart, Pelz und mit goldener Kette auf der Brust. Stellung, Typus und Ausdruck lassen auf eine Studie zur Anbetung der Könige schließen, ob zu einem noch erhaltenen Bilde dieser so häufig vom Künstler wiederholten Composition vermochte ich in der Galerie, ohne Nachbildungen von dem Bilde zur Hand zu haben, nicht zu unterscheiden. Der Kopf ist mit meisterhafter Sicherheit in fetter Farbe prima hingefetzt, die Wirkung der reichen Farbe ist eine besonders günstige, die Zeichnung des Ohres von auffallender Schönheit. Nach Färbung und Behandlung hat Rubens diese Studie etwa im Jahre 1615 gemalt.

Gleichzeitig entstand auch das Hauptwerk des Rubens in der Oldenburger Sammlung, „Der heilige Franciscus“ (Nr. 109), welcher 1867 in Paris auf der Versteigerung der Galerie Pommersfelden erworben wurde. Die Radirung von Eilers gibt ein charakteristisches Bild dieser Composition. Unter den Darstellungen mit dem heiligen Franz von Assisi, welchen Rubens besonders häufig gemalt hat, berührt gerade diese durch ihre Auffassung besonders sympathisch. Der Heilige, eine einfache Mönchsfigur von stark sinnlichen Zügen, verrät in den eingefallenen Augen, in dem matten Blick Reue und Buße, das ehrliche Ringen nach Abtötung des Fleisches. Obgleich nur eine arrangirte Studie, ist dieselbe doch von voller Bildwirkung. Auf dunkel grau-blauem Abendhimmel hebt sich die Gestalt des Heiligen leuchtend und farbig ab. Das Incarnat ist von tiefem Ton, aber ein wahres Bouquet von Farben; und dem härenen Rock hat der Künstler, um die eintönige Wirkung des grau-braunen Stoffes aufzuheben, einen tiefblauen Flecken aufgesetzt. Die schmaddrige Behandlung der Farbe, die sichere Breite, mit der die Formen hingefetzt sind, und der warme Ton geben dem Bilde eine außerordentlich malerische Erscheinung.

Die einzige größere Composition von Rubens in der Oldenburger Sammlung bietet ein Bild von geringerem Umfange: „Nymphen und Satyrn bei der Obsternte“ (Nr. 111). Am Waldesrande hat sich das ausgelassene Völkchen versammelt; die Einen füllen die reifen Früchte, welche die Anderen von den Bäumen abnehmen, in Körbe und Fruchthörner; Putten beladen eine Ziege mit der Laft und Tiger schleichen sich heran, um von den Früchten zu naschen: ein Bild ausgelassener sinnlicher Luft, und



DER HL. FRANCISCUS IM GEBET.

Verlag v. ...

doch harmlos und naiv. Zahlreiche Gemälde des Künstlers mit ähnlichen Motiven sind bekannt. Wenn man dieselben auf die Zeit ihrer Entstehung prüft, so wird sich weitaus die größte Zahl derselben in zwei Gruppen scheiden lassen, von denen die eine Hälfte in die frühere Zeit, wenige Jahre nach der Rückkehr aus Italien, die andere größere Hälfte in die letzten acht oder zehn Jahre seines Lebens gehören. Die ersteren sind also in den ersten Jahren seiner Ehe mit Elifabeth Brant, die letzteren nach seiner zweiten Heirat mit Helene Fourment entstanden. Es ist dies gewiß keine zufällige Erscheinung im Leben von Rubens: beobachten wir doch auch bei einer Reihe anderer großer Künstler, deren Leben uns genau genug bekannt ist, daß mit einer starken Leidenschaft für eine Frau, mit einer glücklichen Verbindung auch in ihren Werken ein mehr oder weniger sinnlicher Zug hervortritt. Und wahrlich nicht zum Schaden für die Kunst oder Moral! Die Kraft und Frische der Empfindung packt den Beschauer mit überzeugender Lebendigkeit; die eigene Leidenschaft tritt in den Gemälden der Künstler geklärt und geadelt zur Erscheinung, am meisten bei den großen Malern nördlich der Alpen, die in dem Glück der Ehe die höchste Befriedigung ihrer Leidenschaft finden. Bei Rembrandt, der das Gemüthsleben so tief ergriffen hat wie kein zweiter Maler, begegnen uns in den Jahren nach seiner Heirat mit Saskia Uilenborch Bilder von so berauschend sinnlicher Wirkung wie die sogenannte Danaë der Eremitage; und etwa zwanzig Jahre später, als er zu Hendrickje Jaghers in Beziehung trat, malte er die „Badende“ in der National Gallery zu London, die „Bathseba“ der Salle Lacaze und andere Bilder von ähnlicher einschmeichelnder Wirkung des nackten weiblichen Körpers. Bei Rubens, dessen ganze Kunst durch einen Zug äußerlicher Sinnlichkeit charakterisiert wird, mußte diese Erscheinung in doppelter Stärke, wenn auch in ganz anderer Form zu Tage treten. In der That sind seine Bacchanale, seine Liebes-scenen der antiken Mythe und ähnliche Motive, die das sinnliche Leben mit naiver Derbheit und Kraft und doch meist ohne Lüftertheit zur Anschauung bringen, theils in den ersten Jahren nach seiner Verheiratung mit Isabella Brant, theils erst um zwanzig Jahre später, nach seiner Vermählung mit Helena Fourment entstanden.

Das kleine Oldenburger Bild gehört der ersten dieser beiden Gruppen an; es ist um das Jahr 1615 entstanden. Bei der Flüchtigkeit und Breite der Ausführung hat es der Künstler mit der Reinheit der Formen und der Richtigkeit der Zeichnung nicht immer sehr genau genommen; dafür entschädigen die Frische der Empfindung, die Lebenskraft, die Tiefe und Leuchtkraft der reichen Farben, die Wahrheit in der Wiedergabe der Fleischfarbe, bei welcher der Wechsel von rothen Reflexen mit grauen und blauen Schatten und gelben Lichtern für die Zeit der Entstehung des Bildes besonders charakteristisch ist.

Das Bild befand sich bis vor ein paar Jahrzehnten in einer kleinen Sammlung (Meyer) in Minden, kam dann in die Hand von Bartels, der später mit seiner Sammlung von Minden nach Berlin übersiedelte, und mit einer Auswahl aus dieser Sammlung wurde dasselbe für die Oldenburger Galerie erworben.

Zu den interessantesten Bildern der Sammlung pflegt man den „Tanz der Hirten und Hirtinnen“ (Nr. 107) zu rechnen, eine ganz flüchtig auf hellem Grunde angelegte Composition, welche in verschiedenen alten Inschriften auf der Rückseite als ein eigenhändiges Werk des Rubens hingestellt wird. Der eine Zettel besagt: „M. l'Ambassadeur Rubens m'a fait le plaisir de faire cela dans une demi heure dans ma presence.“ Eine holländische Inschrift erläutert dies dahin: „Dat heft de Konigin van Frankryck Maria de Medicis selvest geschreven om dat deze Stuck zoo hoog geestimeert, heft kost 117 fl.“ Das Bildchen befand sich schon im Jahre 1785 im Besitz des Herzogs von Oldenburg. Trotz dieser wohl auf den Anfang des vorigen Jahrhunderts zurückgehenden Aufschriften ist mir die Urheberschaft von Rubens keineswegs völlig überzeugend: es fehlt der Composition die Frische, der Zeichnung

die Sicherheit und Energie, der Färbung der coloristische Reiz, welche gerade ähnlichen flüchtigen Entwürfen des großen Meisters in besonders hohem Maße eigenthümlich sind. Die flauere, einförmige Färbung, die magere Zeichnung, die zahme Behandlung legen es nahe, an die Arbeit eines Schülers wie Diepenbeek zu denken, der vielleicht ein Original von Rubens copirte.

Ein zweites Bild, das zu der Maria de' Medici in Beziehung steht, das Bildniß derselben (Nr. 110), ist eine geringe Copie aus dem großen Bilde des Louvre. Ähnliches gilt von dem „Studienkopf einer alten Frau“ (Nr. 102), der auch im Katalog nur als „Schule des Rubens“ bezeichnet wird. Es ist der bekannte Kopf, den Rubens in den ersten Jahren nach der Rückkehr aus Italien fast regelmäßig als Modell für seine alten Frauen benützte; so bei der „Alten mit dem Kohlenfeuer“ in Dresden, bei der alten Dienerin in den „Töchtern des Cecrops“ in der Galerie Liechtenstein zu Wien u. s. f. Ein anderes Schulbild, die dem ABRAHAM VAN DIEPENBEECK zugeschriebene Madonna, ist so gering, daß ein Meister dafür überhaupt nicht in Betracht kommt. Die „Heilige Familie im Garten“ (Nr. 113), welche unter der gleichen Bezeichnung geht, ist eine Copie nach H. van Balen und Jan Brueghel; das Bild wurde als ein echtes Gemälde von Balen im Jahre 1810 angekauft.

Mit der Sammlung Tischbein wurde auch ein Original des JAN BRUEGHEL erworben, „Christus erscheint der Magdalena im Garten“ (Nr. 115), ein besonders freies und groß gehaltenes Werk des Künstlers, etwa vom Jahre 1615. Die schöne Landschaft hat durch die tiefe Abendstimmung einen besonders eigenartigen Reiz, und der Blumenkorb vorn im Garten zeigt die ganze Meisterschaft, welcher der Künstler seinen Beinamen (Blumen-Brueghel) verdankt. Die beiden Figuren sind ganz flüchtig und decorativ als Staffage in die Landschaft gesetzt; ihre Zeichnung ist theilweise sehr verfehlt, aber die Bewegung doch so gut, die Behandlung so frei, daß ich die Angabe, sie seien von Rubens gemalt, nicht unbedingt verwerfen möchte. Rubens hat gerade um das Jahr 1615 ziemlich häufig die Landschaften seines älteren Freundes mit kleinen Figuren staffirt.

Brueghel's Schüler, der Jesuit DANIEL SEGHERS, hat mehrere gute Gemälde in der Oldenburger Sammlung aufzuweisen, sämmtlich Erwerbungen aus neuerer Zeit. Die beiden größeren (116 a und b) sind Gegenstücke und stellen — wie die Mehrzahl seiner Bilder — Blumenkränze dar, die um ein graues Steinrelief gelegt sind. Sie sind auf Kupfer gemalt, wodurch die Färbung einen störend kalten Ton bekommen hat und die feineren Details der Zeichnung zum Theil durch Veränderung der Farben verloren gegangen sind. Auch in der Composition sind diese Bilder, durch die zerstreute Wirkung, nicht so vorzüglich als die „Blumenguirlande“ (Nr. 116), ein Meisterwerk des Seghers. Das volle, prächtige Blumengewinde ist von kräftiger Farbe und doch klar, zart und hell, die Wirkung noch von der ursprünglichen Frische. In der Durchführung der einzelnen Blumen und Blätter, in der Meisterschaft ihrer Zeichnung und Feinheit der Färbung wetteifert hier der Künstler mit Jan de Heem.

Dem ANTONI VAN DYCK ist im Katalog nur ein Bild ohne Rückhalt zugesprochen, zwei andere werden als fraglich bezeichnet. Gerade das als zweifellos angegebene Gemälde, das „Bildniß eines Rathsherrn von Antwerpen“ in ganzer Figur (Nr. 117), hat am wenigsten Anspruch darauf; wer das herrliche Original in der Galerie zu Cassel in der Erinnerung hat, wird in diesem Bilde nur die Hand eines mäßigen Copisten erkennen. Auch ein 1874 erworbenes großes „männliches Bildniß“ (Nr. 117 a, mit Recht als fraglich angegeben) kann schon deshalb unmöglich auf van Dyck zurückgehen, weil das Costüm die Entstehung dieses Bildes mit Sicherheit erst um etwa dreißig bis vierzig Jahre nach

dem Tode des Antoni van Dyck datiren läßt. Der Maler scheint mir ein Holländer; vielleicht Jan de Baen, der Hofmaler König Wilhelm's III. von England.

Wie dieses Bildniß, so ist auch eine Halbfigur der „büßenden Magdalena“ (Nr. 118) im Katalog als fraglich bezeichnet. Dieses letztere, eine flüchtig untermalte Studie, trägt aber, wie ich glaube, alle Merkmale eines echten Jugendwerkes des Antoni van Dyck. Namentlich stimmt es mit dem bezeichneten Bacchanal der Dresdener Galerie überein, welches wir als das früheste erhaltene Werk des Künstlers betrachten dürfen. Die helle graue Farbe, der trockene Farbenauftrag, der kühle Ton, die mageren gespreizten Finger finden sich hier wie dort und sind theilweise auch für die zahlreichen anderen Gemälde charakteristisch, welche in den ersten Jahren nach seiner Aufnahme in die Gilde zu Antwerpen 1618 entstanden.

Von dem einzigen mit entschiedener Eigenartigkeit neben Rubens auftretenden Geschichtsmaler Antwerpens, von JACOB JORDAENS, hat die Oldenburger Galerie drei echte Gemälde aufzuweisen; aber keines derselben gehört zu den guten Werken des Meisters. Besonders widerwärtig in den Formen und unangenehm in den Farben erscheint der Künstler in einem Bilde mit kleinen Figuren, „Diana im Bade“ (Nr. 125). Wenn Rubens von mancher Seite wegen seiner „vlämischen“ Formen angeklagt wird, so genügt ein Blick auf ein solches Gemälde des Jacob Jordaens mit nackten Figuren, um Rubens in seiner Formenauffassung neben Jordaens beinahe als klassischen Idealisten erscheinen zu lassen. Solche Gestalten sind erträglich und selbst ergötzlich, wo Jordaens sie bekleidet vorführt, wo er Bilder aus dem Volke gibt, die er mit feinem derben Humor zu würzen versteht; aber in Motiven idealen Inhalts wirken dieselben geradezu abschreckend oder komisch. Das kleine Oldenburger Bild erscheint noch besonders unangenehm, da zu den schlampigen, fetten Formen eine empfindlich störende rosa Fleischfarbe mit starken blauen und rothen Tönen hinzutritt. Die Galerien von Dresden und Braunschweig besitzen ein paar ähnliche kleine Bilder, welche dieselbe unmalerische Wirkung haben.

Ein zweites, großes Gemälde der Oldenburger Sammlung zeigt den „Heiligen Hieronymus“, der im Lesen vertieft vor seiner Grotte sitzt (Nr. 126). Die Composition ist offenbar beeinflusst durch das schöne frühe Gemälde des gleichen Motivs von Rubens in der Dresdener Galerie. Aber Jordaens bleibt hier weit hinter seinem Vorbilde zurück. Auch das dritte und größte Gemälde, die „Wunder des heiligen Dominicus“ darstellend (Nr. 126), ist von unerfreulicher Wirkung, wozu freilich die schlechte Erhaltung des Bildes wesentlich mit beiträgt. Auch hier stört die Übertreibung in Formen, Bewegung und Farbe den Ernst und die religiöse Stimmung, welche durch den Gegenstand geboten sind.

Im entschiedenen Gegenfatze zu Jordaens steht ein anderer Antwerpener Künstler, der sich gleichfalls dem Einflusse von Rubens nicht entziehen konnte, CORNELIS DE VOS. Jordaens ist durch die Lebendigkeit der Auffassung, die überzeugende Lebenswahrheit seiner Gestalten ausgezeichnet, wenn auch ihr ausgesprochen derber vlämischer Charakter manchen Motiven widerstrebt; Cornelis de Vos ist dagegen in seinen Compositionen von einer Einfachheit der Auffassung und Anordnung, die akademisch und nüchtern wirkt, und ist dabei in seiner Färbung meist ohne besonderen malerischen Reiz. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die „Cleopatra vor Antonius“ der Oldenburger Galerie (Nr. 121), ein großes figurenreiches Paradebild, das wie ein Bilderbogen wirkt. Ganz anders seine Bildnisse, in denen er zuweilen dem Rubens und A. van Dyck, in dessen früheren Werken nahekommt; namentlich in seinen Frauenbildern, von denen verschiedene durch den hellen zarten Teint, die blonde Fleischfarbe, die eigenthümlich züchtige zurückhaltende Auffassung, den Zauber echter Weiblichkeit in besonderem Maße ausüben und dabei durch ihre fleißige Behandlung, ihre leuchtende emailartige Färbung von

feiner malerischer Wirkung sind. Die Oldenburger Galerie hat ein Werk dieser Art, das „Bildniß einer hübschen jungen Frau“ (Nr. 120), 1867 auf der Versteigerung der Galerie Pommersfelden erworben, das jenen Reiz wenigstens theilweise besitzt. Es ist den frühesten Frauenbildnissen des A. van Dyck nahe verwandt, ohne denselben freilich gleichzukommen.

Rubens' intimen Freund, den Thiermaler FRANS SNYDERS, haben wir schon als Mitarbeiter desselben in dem Prometheus-Bilde kennen gelernt. Ein umfangreiches Gemälde, welches die Oldenburger Galerie außerdem von ihm besitzt, gehört gleichfalls der früheren Zeit von Snyders' Thätigkeit an: das große „Stillleben“, welches die Bezeichnung *F. SNYDERS FECIT. 1614. ANTVERPIAE* trägt. Auf einer Tischplatte mit rother Tuchdecke liegen allerhand todte Vögel mit prächtigem Gefieder: ein Schwan, ein Pfau, ein Adler und kleine Singvögel; daneben ein lebendiges Hühnerpaar, eine kupferne Wanne mit Artischocken und ein Korb mit Trauben. Die Anordnung ist allerdings eine zufällige und theilweise nüchterne, auch hat der graue Grund etwas Einförmiges; dafür entschädigen aber die treffliche Zeichnung und meisterhafte Behandlung des Stofflichen, der Ernst in der Auffassung und Behandlung, der feine kühle Ton der außerordentlich wahren Färbung.

Die Galerie besitzt noch ein anderes echtes und gutes Gemälde des Frans Snyders, das irrtümlich als ein Werk des A. van Nieulant bezeichnet ist, das „Vogelconcert“ (Nr. 123). Die Erfindung und Composition, die Vertheilung der Rollen unter die einzelnen Vögel, die reiche Färbung und Art der Behandlung, selbst der landschaftliche Grund sind durchaus bezeichnend für Snyders, der wohl ein Dutzend ganz ähnlicher uns bekannter Bilder dieses Motivs gemalt hat. Der etwas abweichende Ton und die dünne decorative Behandlung scheinen mir darin ihren Grund zu haben, daß das Bild nur eine Unteremalung ist. Im Tischbein'schen Nachlaß, aus dem dasselbe 1838 erworben wurde, führte das Bild noch den Namen von Snyders.

Dem WALLERANT VAILLANT, der seinen Ruf namentlich seinen Schwarzkunstblättern verdankt, schreibt der Katalog ein „Männliches Brustbild“ zu, welches im Jahre 1859 aus der Sammlung Löhr erworben wurde (Nr. 127); ein schon durch den interessanten Kopf und das reiche Costüm besonders anziehendes Bild. Die Lebensverhältnisse dieses Künstlers waren, soweit derselbe im Auslande, namentlich am kaiserlichen Hofe und am Hofe von Paris beschäftigt war, schon früher bekannt; auch erweisen sich die Daten seiner Lebenszeit, wie sie die älteren Biographen angeben, durch die neue Urkundenforschung als richtig. Dagegen hat dieselbe für seine Heimat von den bisherigen Angaben abweichende Resultate ergeben. Wallerant Vaillant wurde im Jahre 1623 geboren; aber nicht in Lille, sondern in Rijffel. Nachdem er seine Lehrzeit unter Erasmus Quellinus durchgemacht hatte, ließ er sich in Holland nieder: 1647 wurde er zu Middelburg in die Lucasgilde aufgenommen. Schon um 1670 scheint er nach Amsterdam übergesiedelt zu sein, wo er seine Hauptthätigkeit als Bildnißmaler entfaltet hat und im Alter von kaum vierundvierzig Jahren starb; am 2. September 1677 wurde er in Amsterdam begraben.

Einige wenige Sittenbilder flämischer Meister sind ohne Bedeutung. Dem DAVID TENIERS sind zwei Gemälde zugeschrieben; aber beide, meines Erachtens, mit Unrecht. Das „Bauernfest vor dem Wirthshaus“ (Nr. 131), dessen Namensaufschrift und Datum sich bei näherer Prüfung als Fälschung herausstellen, ist eine geringe Copie eines späteren Nachahmers von David Teniers. Das zweite, größere Gemälde, das „Innere einer Bauernschenke“ (Nr. 130) ist allerdings aus der Zeit des Künstlers und steht demselben ganz nahe; es scheint mir jedoch nicht die Hand des David, sondern seines jüngeren, ganz von ihm abhängigen unbedeutenden Bruders ABRAHAM TENIERS zu tragen. Für ihn sind der helle blonde Ton, die nüchterne Färbung, die flüchtige Zeichnung und Behandlung besonders charakteristisch.

Die Inschrift *D. TENIERS* ist zwar eine Fälschung, nicht aber die Jahreszahl 1649; das Bild müßte also eine frühe Arbeit des Abraham Teniers sein, der 1629 geboren wurde. Seine Werke werden, wenn der Künstler überhaupt erwähnt wird, für außerordentlich selten ausgegeben. Dies ist aber keineswegs der Fall. Echt bezeichnete Gemälde befinden sich in größerer Zahl namentlich in der Galerie in Mannheim, außerdem auch in der Galerie des Prado zu Madrid, in der städtischen Galerie in Genua, in verschiedenen Privatfammlungen in Wien, in Schweden u. f. f. Wenn man den Charakter des Künstlers auf diesen voll bezeichneten Gemälden sich eingepägt hat, wird man un schwer auch aus manchen feinem berühmten Bruder zugeschriebenen und meist auch mit dessen Namen oder Monogramm bezeichneten Gemälden die Hand dieses nüchternen Nachahmers herauserkennen.

Eine alte Nachahmung nach David Teniers ist auch das unter dem Namen *APSHOVEN* aufgeführte Bild (Nr. 139), das durch die starke Betonung der Gerätchasten im Vordergrunde fast mehr als Still-



Cornelis Huysmans, „Abendlandschaft.“

leben wie als Sittenbild erscheint. Färbung und Behandlung sind auch hier am meisten dem Abraham Teniers verwandt, haben dagegen mit der Art des F. Apshoven nichts gemein.

Diesen Bildern überlegen ist ein größeres Bild von *EGIDIUS TILBORCH*, die „Gefellschaft unter der Laube“ (Nr. 132), eine Erwerbung der neueren Zeit (1875). Die Figuren dieses Bildes haben einen ausgesprochen porträtartigen Charakter; die Färbung ist tief, aber klar und leuchtend.

Die wenigen Landschaften der vlämischen Schule, wie eine große, gar zu decorative Gebirgslandschaft des *JODOCUS MOMPHER* (Nr. 105) und einige geringe Landschaften mit Staffage von *PIETER VAN BLOEMEN* (Nr. 134 bis 136) und *J. FRANS VAN BLOEMEN*, werden sehr in den Schatten gestellt durch eine Abendlandschaft von *CORNELIS HUYSMANS*, die hier in einer Hochätzung nach R. Raudner's Zeichnung wiedergegeben ist. Huysmans ist einer der wenigen niederländischen Künstler, die ihre Landschaften in dem großen Stile der Poussin zu componiren verstanden. Die Bergzüge, die Baumgruppen, die Wolkenmassen bauen sich in großen, klar vertheilten und geschickt verkürzten Massen

auf und geben ein reiches und interessantes Bild der italienischen Mittelgebirge. Der Anordnung entsprechen die Vertheilung der Farbenmassen und die Gegenätze der Wälder mit ihren tiefen Schatten zu den hell beschienenen Wolken, welche im Vordergrunde sich in einem stillen Wasser spiegeln oder in einem grell beleuchteten Sandhügel ihr Gegengewicht haben. Auch das Oldenburger Bild ist ausgezeichnet durch seine schöne und reiche Composition, die feine Perspektive, die energische Lichtwirkung, die kräftige und tiefe Färbung, die Klarheit der (sonst leicht nachgedunkelten) Schatten und die malerische Behandlung. Der Künstler steht in solchen Bildern seinem etwas älteren Landsmann François Millet noch nahe.



GEMÄLDE DER ALTEREN DEUTSCHEN SCHULE.



L. Cranach, „Bergpredigt“.

VON Meistern der altdeutschen Schule hat die Oldenburger Sammlung nur etwa ein Dutzend aufzuweisen. Darunter sind ein paar dem L. Cranach und seiner Richtung zugewiesene Bilder nicht der Rede werth: ein Bildniß des Erasmus (Nr. 241) vom Jahre 1549 und mit dem bekannten Monogramme des älteren Cranach, ein rohes Werkstattbild auf Grund eines der bekannten Bildnisse Holbein's von dem ihm befreundeten Humanisten; noch geringer ist das kleine Bildniß Melancthon's (Nr. 244) und die „Bekehrung des Paulus“ (Nr. 243). Ein anderes Gemälde ist zwar besser, aber von der deutschen Schule doch wohl auszuschneiden: „Der Kopf des enthaupteten Johannes auf goldener Schüssel“ (Nr. 235) kann schon nach der Holzart der Tafel, auf der er gemalt ist (dieselbe ist aus Eichenholz), nicht aus der oberdeutschen Schule herrühren, welcher der Katalog das Bild zuschreibt. Schon dieser äußerliche Grund läßt auf Entstehung am Niederrhein oder in den Niederlanden schließen. Innere Gründe lassen aber einen niederländischen Maler annehmen, der Roger van der Weyden zum Vorbilde nahm, worauf schon Waagen aufmerksam gemacht hat. Vielleicht liegt dem Bilde fogar ein Original dieses Künstlers zu Grunde, da dieselbe Darstellung in ganz ähnlicher Weise und in gleicher Größe nicht selten vorkommt, regelmäßig aber von untergeordnetem künstlerischen Werthe in der Ausführung.

Die acht Gemälde, welche der Katalog außerdem noch als altdeutsche Werke aufzählt, sind interessante und mannigfaltige Stücke.

Noch dem fünfzehnten Jahrhundert gehört eine größere Darstellung der „Maria Selbdritt“ an, welche 1868 aus der Sammlung Rühle unter dem Namen Wohlgemut erworben wurde und jetzt, nach einer Bestimmung von Scheibler, der „Schule des Martin Schongauer“ zugeschrieben wird (Nr. 236). Die Radirung von Halm gegenwärtigt das Bild in der vortheilhaftesten Weise. Die feine Empfindung in der nach Art der häufigen gleichzeitigen Holzbildwerke desselben Gegenstandes angeordneten Gruppe, die harmonische, einschmeichelnde Stimmung der matten, ruhigen Farben und des reichlich verwendeten Goldes, der knitterige Faltenwurf, welcher tüchtige Detailstudien ohne große Motive zeigt, endlich die Typen der Figuren weisen in gleicher Weise auf die schwäbische Schule und rechtfertigen die Benennung von Scheibler.

Wie dieses Bild, so ist auch ein treffliches männliches Bildniß eine neue Erwerbung: das Bildniß eines Mannes in turbanartiger Kopfbedeckung von HANS SUESS VON KULMBACH (Nr. 237), welches 1868 auf der Versteigerung der von Quandt'schen Galerie erworben wurden. Die nebenstehende Hochätzung nach einer Zeichnung von Halm gibt das Bild charakteristisch wieder. Die Benennung geht auf Waagen zurück; dieselbe wird in der That unterstützt durch die bezeichneten Bildnisse von Mann und Frau vom Jahre 1513 in der Weber'schen Galerie in Hamburg, mit denen dieses Oldenburger Bild die größte Verwandtschaft zeigt. Die Erscheinung der Figur auf dem hellen Grunde ist eine außerordentlich die venetianischen Meister der Richtung Bellini's in der vornehmen Auffassung und in der Wirkung der Figur auf dem hellen blauen Grunde ein Beweis für die Lehrzeit des Kulmbach bei Jacopo de' Barbari; und ebenso stark verräth sich nach meinem Empfinden, hier sowohl wie in jenem Berliner Gemälde, der Einfluß niederländischer Künstler in der Richtung des Gerard David. Ob ihm derselbe gleichfalls durch Jacopo de' Barbari vermittelt wurde oder ob der junge Künstler, was mir wahrscheinlicher erscheint, seine Studienreisen nach den Niederlanden ausdehnte: zur Entscheidung dieser Frage fehlt uns bisher jeder sichere Anhalt.



H. von Kulmbach, „Männliches Bildniß“.

Von den beiden echten Werken des älteren LUCAS CRANACH stellt das eine Martin Luther dar (Nr. 240), ausnahmsweise in mehr als dreiviertel Lebensgröße. Es trägt neben dem bekannten Monogramm (der geflügelten Schlange) die Buchstaben *M. L.* und den Wahlspruch: *IN SILENTIIS ET SPE ERIT FORTITUDO VESTRA*. Nach dem Alter des Dargestellten muß das Bild um das Jahr 1530 entstanden sein. Vor den zahlreichen kleinen Bildnissen Luther's, die als Dutzendwerke aus der Werkstätte Cranach's hervorgingen, hat das Bild feinere Wiedergabe der Individualität und tüchtigere Zeichnung voraus; zu den wirklich guten, ganz eigenhändigen Bildnissen, die Cranach von seinem Freunde gemalt hat, zählt jedoch auch dieses Bild nicht. Obgleich nur ein Bruchstück, ist gerade



MADONNA

durch die Eigenhändigkeit der Ausführung und die Entfaltung in der früheren besten Zeit des Cranach der schmale Flügel eines Altarwerkes, welches die „Bergpredigt“ darstellte, von weit größerem Interesse. Das in der Oldenburger Sammlung erhaltene Stück dieses Altargemäldes (Nr. 242) bildete den rechten Flügel desselben. Halm's Zeichnung gibt dasselbe ganz vorzüglich wieder, da er es verstanden hat, dieselbe in der einfachen, energischen und zugleich farbigen Art zu behandeln, wie Cranach selbst feine köstlichen Holzschnitte zeichnete, die meist der gleichen früheren Zeit wie dieses Gemälde (um 1510 bis 1520) angehören.

Mit der Tischbein'schen Sammlung wurden 1804 auch ein paar deutsche Bildnisse von Mann und Frau erworben, welche nach ihrem Costüm etwa zwischen den Jahren 1525 und 1530 entstanden sind (Nr. 238 und 239). Waagen hat dieselben dem CHRISTOPH AMBERGER zugewiesen, eine Bestimmung, welche Scheibler als „nicht recht überzeugend, aber auch nicht ganz unmöglich“ bezeichnet. Mich haben diese anziehenden Köpfe von kräftiger Färbung bei kühlem Fleishton und feiner Lichtwirkung mehr an die früheren Werke des Bartholomäus Bruyn als an Amberger erinnert. Leider hat namentlich der weibliche Kopf durch zu starkes Putzen nicht unwesentlich gelitten.

Als Werke dieses Cölner Meisters waren früher zwei Flügelbilder der Galerie bezeichnet, welche jetzt allgemein der „Niederdeutschen Schule aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts“ zugeschrieben werden (Nr. 245 und 246). Das eine zeigt Johannes den Evangelisten mit dem Stifter zu seinen Füßen, das andere die heilige Urfula mit der Gattin des Stifters; beide vor reicher Landschaft; auf der Rückseite, grau in grau, die Heiligen Johannes der Täufer und Jacobus der Ältere. Scheibler vermuthet in dem Maler dieser tüchtigen Bilder eher einen Niederländer in der Art des jungen Bles als einen niederrheinischen Künstler. Die Färbung ist reich und tief, aber kühl wie bei Bruyn, die Landschaft hat in ihrem tiefblauen Ton gleichfalls den Charakter wie in den früheren Gemälden dieses Künstlers, der Farbauftrag ist aber mehr trocken, wie bei Jan Joest.

Von den deutschen Künstlern des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, von denen ziemlich zahlreiche Gemälde in der Oldenburger Galerie vertreten sind, würde ADAM ELSHEIMER noch unser Interesse in Anspruch nehmen, wenn die ihm zugeschriebene miniaturartige kleine „Anbetung der Hirten“ (Nr. 247) wirklich Anspruch auf seinen Namen erheben könnte. Dies ist aber keineswegs der Fall. Das Gemälde hat weder die emailartigen, leuchtenden Farben des Elsheimer, noch eine tüchtige Zeichnung; ja nicht einmal die Composition geht auf ihn zurück. Das Bild ist vielmehr das Machwerk eines weit jüngeren Künstlers, muthmaßlich eines Niederländers.

Die Gemälde eines J. H. SCHÖNFELD, eines J. F. ERMELS und der verschiedenen Roos zeigen die Malerei in Deutschland zur Zeit der tiefsten Demüthigung und des furchtbaren Jammers, welchen der dreißigjährige Krieg über Deutschland gebracht hatte, in vollständigster Abhängigkeit von der holländischen Kunst. Jede feinere künstlerische Empfindung, jeder malerische Sinn geht deutschen Künstlern dieser Zeit überhaupt, geht ganz besonders den genannten Malern ab. Das Kleinbürgerthum, welches im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ein langames Erstarken des deutschen Volkes bezeichnet, suchte anfangs in den dürftigen Trümmern der eigenen Cultur die Anregung zu neuer Belebung von Kunst und Wissenschaft, bis es in der Nachahmung der römischen Kunst einen neuen Weg gefunden zu haben glaubte. Den eigenthümlich philiströsen Charakter, die ärmliche Nüchternheit und den kleinstädtischen Sinn, den Mangel an jeder malerischen Empfindung und jeder künstlerischen Gestaltungskraft, welche dieser Kunstrichtung in Deutschland innewohnen, zeigen auf's Deutlichste die zahlreichen

Bilder von JOHANN HEINRICH TISCHBEIN und von seinem Sohne JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN, welche die Galerie in Oldenburg in Folge der Stellung des letztgenannten Künstlers am Oldenburger Hofe besitzt. Ihr Werth ist ausschließlich ein culturgeschichtlicher; ich ziehe sie daher nicht mehr in das Bereich meiner Befprechung.

Nachtrag.

SEIT die erste Lieferung dieses Galeriewerkes erschienen ist, sind nahezu vier Jahre verfloßen. Inzwischen hat die Kunstforschung, ganz besonders durch die glänzenden Resultate der Urkundenforschung in Holland in den letzten Jahren, auch für einige der hier besprochenen Künstler Neues an's Tageslicht gefördert, worauf hier in wenigen Worten aufmerksam gemacht sein möge.

Wie ich durch Bredius erfahre, hat JAN MOLENAER nicht ausschließlich in seiner Vaterstadt Haarlem gelebt; er war auch längere Zeit in Amsterdam angefahren. Während seines Aufenthaltes in Amsterdam entstand wohl das bekannte Bild der Familie van Loon, das sich noch jetzt im Besitze der Familie in Amsterdam befindet. In engster Beziehung zu Frans Hals erscheint der Meister in einem Bilde, das vor kurzer Zeit im Kunsthandel in Paris war und im Jahre 1887 auf einer Versteigerung in Cöln von Freiherrn von Heyl in Worms erworben wurde. Drei Halbfiguren von jungen Burfchen und Mädchen im heiteren Verein, Figuren von beinahe Lebensgröße. Hier schließt sich Molenaer in dem Motiv, in der Auffassung, Anordnung, Färbung und Behandlung auf's Engste an Frans Hals an, dessen „Trio“, „Jonkheer Ramp“ oder ähnliche Gemälde die unmittelbaren Vorbilder für Molenaer waren. Das von mir auf Seite 44 erwähnte Gemälde Molenaer's von 1629 ist aus der Sammlung von Niefewand in die an guten Werken der holländischen Schule besonders reiche Galerie des Geheimen Commerzienrathes Stephan Michel in Mainz übergegangen; und zwar nicht wieder als Werk des Bourfse, sondern als einfacher Jan Molenaer.

Als einen Nachfolger Rembrandt's habe ich (Seite 38) nach der, wie mir schien, zweifellos echten Bezeichnung auf einem kleinen Bilde der Oldenburger Galerie einen sonst unbekanntem A. VAN DYCK gekennzeichnet. Inzwischen habe ich ein zweites ähnliches Bild mit derselben Bezeichnung in den Privat-zimmern des Schlosses zu Sigmaringen kennen gelernt: das kleine Bildniß einer alten Frau in halber Figur, für welches ähnliche Bildnisse Rembrandt's von seiner Mutter aus der früheren Zeit desselben als Vorbilder gedient haben. Zur Beantwortung der Frage, wer dieser Künstler sein könne, haben Bredius' Forschungen jetzt den ersten Anhalt gegeben. In den Nachlassinventaren im Haag finden sich nämlich eine Reihe von Bildern eines ALEXANDER VAN DYCK verzeichnet. Im Inventar des 1659 verstorbenen Cornelis van Dyck (wohl eines Verwandten des Alexander), der Gärtner des Prinzen von Oranien war, sind „10 Gemälde, große wie kleine“ von Alexander van Dyck genannt. Im Nachlasse der Witwe des Cornelis van Dyck werden acht nicht weiter charakterisirte Gemälde, ein Gemälde, einen Schweinskopf darstellend, drei Zeichnungen auf Pergament und drei kleine Zeichnungen, sämtlich von Alexander van Dyck, aufgeführt. Endlich erwähnt das Inventar der 1689 im Haag verstorbenen Adriana van Dyck, Witwe von Dirck Maendecker, von demselben Künstler ein großes Bild mit einem „Satyr“ (taxirt auf 50 fl.), ein Bild, die „Liebe“ darstellend (taxirt auf 20 fl.), eine „Historia“ (taxirt auf 12 fl.) und das Selbstporträt des Alexander van Dyck. Vielleicht ist auch eine im Jahre 1671 erwähnte „Landschaft von van Dyck“ ein Werk desselben Künstlers. Wir haben also einen Nachfolger, wenn nicht gar einen neuen Schüler Rembrandt's Namens Alexander van Dyck zu verzeichnen, der im Haag etwa in den Vierziger- und Fünfziger-Jahren thätig war. Bredius vermuthet, daß der Künstler ein vor-

nehmer Dilettant gewesen sei, was nach der Seltenheit feiner Bilder und nach dem Umfande, daß dieselben zur Zeit des Künstlers, soweit bisher bekannt, ausschließlich im Besitze seiner Verwandten waren, sehr wahrscheinlich erscheint.

Meine Einwendungen gegen die Behauptung von Giovanni Morelli, Leonardo's berühmtes Profilrelief in der Ambrosiana zu Mailand sei nur eine Arbeit des AMBROGIO PEDA (irrtümlicher Weise ist derselbe oben von mir einmal Matteo Preda genannt worden), und stelle die zweite Gattin des Kaisers Maximilian dar, werden durch ein in Berliner Privatbesitz übergegangenes weibliches Profilbildnis bestätigt. Nach Maf, Anordnung und Charakter kennzeichnet sich daselbe ganz zweifellos als das echte Gegenstück von Preda's Bildnis des Kaisers Max in der Ambraser Sammlung zu Wien und als Porträt seiner Gattin von Preda's Hand. Es ist von dem Frauenbild in Mailand ganz außerordentlich verschieden.

Seine Excellenz Herr Kammerherr von Alten hat mich freundlicher Weise noch auf die nachfolgenden Punkte aufmerksam gemacht. Das Madonnenbild, welches die alte Bezeichnung *IOANNES BELLINI* trägt, galt einem so feinen Kenner der italienischen Malerei wie Otto Mündler als ein zweifellos echtes und vorzügliches Werk des Giovanni Bellini. — Die Bestimmung des Frauenporträts (Nr. 78) als ein Werk des Paris Bordone ist auf Grund des diesem Künstler zugeschriebenen Frauenbildnisses in der Galerie Brignole-Sale in Genua erfolgt, welches dieselbe Persönlichkeit darstellt. — Für die „Eiferfichtige“ ist der Name Cariani von der Galerie-Direction ganz unabhängig von Crowe und Cavalcaffelle, und schon vor dem Erscheinen ihres Werkes aufgestellt worden. Ich habe die eigenthümliche Composition dieses Bildes kürzlich wieder in drei oder vier, mehr oder weniger veränderten, Copien kleinerer italienischer Sammlungen kennen gelernt. Das Motiv wäre schwerlich so häufig wiederholt worden, wenn es nicht auf das Werk eines berühmten Künstlers zurückginge. Vielleicht liegt demselben ein Gemälde des Giorgione zu Grunde.



INHALT.

TEXT:

Die großherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg	Seite 5
---	------------

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

„Die heilige Familie mit der Meerkatze“ nach L. <i>Mazzolino</i>	} Radirungen von L. <i>Kühn</i> {	8
„Die heilige Familie“ nach Lorenzo <i>Costa</i>		16
„Die heilige Katharina“ nach B. <i>Garofalo</i>	} Radirungen von G. <i>Eilers</i> {	17
„Junge Venetianerin mit dem Fächer“ nach P. <i>Bordone</i>		20
„Heilige Familie“ nach P. <i>Novello</i> , Radirung von L. <i>Kühn</i>		21
„Venus und Amor“ nach Paolo <i>Caliari</i> , Radirung von G. <i>Eilers</i>		24
„Studienkopf eines Greifes“	} Nach <i>Rembrandt van Rijn</i> , Radirungen von L. <i>Kühn</i> {	28
„Rembrandt's Mutter“		29
„Vor dem Gewitter“ nach <i>Rembrandt van Rijn</i> , Radirung von C. <i>Onken</i>		32
„Bildniß eines jungen Mannes“ nach G. <i>Dou</i> , Radirung von L. <i>Kühn</i>		40
„Bildniß eines vornehmen Holländers“ nach Jan <i>van Ravestijn</i> (?), Radirung von G. <i>Eilers</i>		41
„Leicht bewegte See“ nach Jan <i>Porcellis</i>	} Radirungen von C. <i>Onken</i> {	48
„Gebirgslandschaft“ nach R. <i>Roghman</i>		49
„Norwegischer Wasserfall“ nach A. <i>van Everdingen</i>		56
„Der Weg am Kafe!“ nach Jan <i>Wijnants</i> , Radirung von L. <i>Kühn</i>		57
„Reitergefecht“ nach Palamedes <i>Palamedesz</i>	} Radirungen von P. <i>Halm</i> {	64
„Bildniß des Grafen Edzard I. des Großen von Ostfriesland“ nach Lucas <i>van Leyden</i> (?)		65
„Der heilige Franciscus im Gebet“ nach P. P. <i>Rubens</i> , Radirung von G. <i>Eilers</i>		72
„Madonna“ nach Martin <i>Schongauer</i> , Radirung von P. <i>Halm</i>		80

TEXT - ILLUSTRATIONEN:

„Die Malerei bei den germanischen Völkern“	} Fresken von <i>Griepenkerl</i> im Treppenhause des Augufteums zu Oldenburg, Zinkographien nach Zeichnungen von J. <i>Groth</i> {	3
„Die Malerei bei den romanischen Völkern“		7
„Heilige Familie“ nach Schule <i>Raffaels</i> , Zinkographie nach einer Zeichnung von P. <i>Halm</i>		9
„Herodias“ nach Andrea <i>Solari</i> , Holzschnitt von E. <i>Rievel</i>		13
„Maria mit dem Kinde“ nach M. <i>d' Oggiono</i>	} Zinkographien nach Zeichnungen von P. <i>Halm</i> {	14
„Madonna mit Engeln“ nach Gaudenzio <i>Ferrari</i>		15
„Büßende Magdalena“ nach G. <i>Gandini</i> , radirt von L. <i>Kühn</i>		18
„Der jugendliche Johannes“ nach Nachfolger <i>Raffaels</i> , Zinkographie nach einer Zeichnung von P. <i>Halm</i>		20
„Weiblicher Profilkopf“ nach <i>Boltraffio</i> (?), radirt von P. <i>Halm</i>		25
„Bildniß eines Greifes“ nach <i>Rembrandt</i> , Zinkographie nach einer Zeichnung von R. <i>Raudner</i>		43
„Der Knabe Cyrus wird seinem Großvater Aftayages vorgestellt“ nach Jan <i>Viçtors</i>	} Zinkographien nach Zeichnungen von R. <i>Raudner</i> {	37
„Junges Mädchen“ nach Jan <i>Verſpronck</i>		41
„Wirthshausftube mit muſicirenden Bauern“ nach Jan <i>Molenaer</i> , radirt von G. <i>Eilers</i>		43
„Singende Kapuziner“ nach Egbert <i>van Heemskerck</i> , Zinkographie nach einer Zeichnung von R. <i>Raudner</i>		47
„Das Almofen“ nach Ph. <i>Wouwerman</i>	} Zinkographien nach Zeichnungen von R. <i>Raudner</i> {	59
„Bruffbild eines Calatravaritters“ nach A. <i>Mor</i>		67
„Nymphen“ nach <i>Rubens</i> , Radirung von G. <i>Eilers</i>		69
„Abendlandschaft“ nach Cornelis <i>Huysmans</i> , Zinkographie nach einer Zeichnung von R. <i>Raudner</i>		77
„Bergpredigt“ nach L. <i>Cranach</i>	} Zinkographien nach Zeichnungen von P. <i>Halm</i> {	79
„Männliches Bildniß“ nach H. <i>von Kulmbach</i>		80

INITIALEN. VIGNETTEN.

Buchſtabe E Seite 4 aus der Hypnerotomachie des Polifilo.
„ F „ 7 nach J. <i>von Wieſer</i> .
„ D „ 9 aus der Hypnerotomachie des Polifilo.
Schlußvignetten Seite 4 und 8 nach J. <i>von Wieſer</i> .

VERZEICHNISS DER KÜNSTLER.

	Seite		Seite
ALBANI, Francesco Albani	22 f.	FILIPPINO LIPPI (?)	9 f.
AMBERGER, Christoph Amberger	81	FILIPPO, Nachfolger des Fra Filippo Lippi	11
ANGELICO, Fra Beato Angelico	9	FRANCKEN, Frans Francken II.	70 f.
ANTHONISSEN, Hendrick van Anthonissen	51	FRANCKEN, Hieronymus Francken	70
BACHTA, Johann Bachtta	45	GARBO (?), Raffaellino del Garbo	10
BACKHUISEN, Ludolf Backhuifen	57	GAROFALO, Benvenuto Tisi, genannt Garofalo	17
BASSANO, Werkfatt des Giacomo Baffano	22	GIORDANO, Luca Giordano	23
BASSANO, Leandro Baffano	22	GLAUBER, Jan Glauber	57
BELLINI (?), Giovanni Bellini	19	GOYEN, Jan van Goyen	50
BLES, Art des Hendrick Bles	81	HEEM, Cornelis de Heem	62
BLOEMEN, Jan Franz van Bloemen	77	HEEMSKERK, Egbert van Heemskerk	46 f.
BLOEMEN, Pieter van Bloemen	77	HELST (?), Bartholomæus van der Helft	42
BOL, Ferdinand Bol	36	HONDECOETER, Melchior d'Hondecoeter	63
BONDT, Daniel de Bondt	60 f.	HONDIUS, Abraham Hondius	63
BORDONE, Paris Bordone	21	HOUCKGEEST, Gerrit Houckgeest	62
BORGOGNONE, Ambrogio di Stefano, genannt Borgognone	11	HUYSMANS, Cornelis Huysmans	77 f.
BOTH (?), Jan Both	53	HUYSUM, Jan van Huysum	64
BRUEGHEL, Jan Brueghel d. Ä.	74	JORDAENS, Hans Jordaens	71
BRUYN, Bartholomæus Bruyn	81	JORDAENS, Jacob Jordaens	75
CAMPI, Giulio Campi	17	KASTEELS, P. Kasteels	60
CARACCI, Agostino Caracci	22	KEYSER, Thomas de Keyfer	40
CARIANI, Gio. Bufl, genannt Cariani	20, 83	KLOMP, Albert Klomp	61
CARRÉE, Michel Carrée	61	KNUPFER, Nicolaes Knupfer	46
CEULEN, Cornelis Jansens van Ceulen	42	KULMBACH, Hans Suffs von Kulmbach	80
CODDE, Pieter Codde	45	LAAR, Pieter de Laar	45
CORNELISZ (?), Jacob Cornelisz	66	LEONARDO da Vinci	12
COSTA, Lorenzo Cofta	17	LEYDEN (?), Lucas van Leyden	67
CRANACH, Lucas Cranach d. Ä.	80 f.	LIBERI, Pietro Liberi	23
CREDI (?), Lorenzo di Credi	10	LIVENSZ, Jan Livensz	35 f.
DELORME, Antoon Delorme	62	LOTTO, Lorenzo Lotto	21
DOES, Jacob van der Does	61	LOUTHERBOURG, Jacques Philippe Louter- bourg	26
DOU, Gerard Dou	35	MABUSE (?), Jan Mabuse	66
DUBOIS, Guillam Dubois	54	MAES, Nicolaes Maes	36
DYCK, Alexander van Dyck	38, 82 f.	MANS, Frederik Hz. Mans	56 f.
DYCK, Antoon van Dyck	74 f.	MANSUETI, Giovanni Manfueti	20
EECKHOUT, Gerbrand van den Eeckhout	36	MARSEN, Jan Marfen	58
ELSHEIMER (?), Adam Elsheimer	81	MAZZOLINO, Lodovico Mazzolino	16
EVERDINGEN, Allart van Everdingen	53 f.	MEISTER DER ASSUMTION	65
FERRARESISCHER MEISTER	17	MERCK, Jacob Franz van Merck	42
FERRARI, Defendente Ferrari	15 f.	MIEREVELT, Michiel Mierevelt	42
FERRARI, Gaudenzio Ferrari	15	MOLENAER, Jan Molenaer	43 f., 82

	Seite		Seite
MOLYN (?), Pieter de Molyn	50	SASSOFERRATO	23 f.
MOMPER, Jodocus Momper	77	SCHÖNFELD	81
MOR, Antonis Mor	68	SCHWÄBISCHER MEISTER	79
MORETTO (?), Aleffandro Bonvicino, genannt Moretto	21	SEGHERS, Daniel Seghers	74
MORONI, Gio. Battista Moroni	21	SNYDERS, Frans Snyder	76
MOUCHERON, Frederik de Moucheron	57	SOLARIO, Andrea Solario	13 f., 24 ff.
NEER, Aart van der Neer	55	SPRANGER, Bartholomæus Spranger	69
NOVELLO, Pietro Novello	23	STAVEREN, Johan Adriaensz van Staveren	48
OCKERSZ, Arian Ockersz	57	STEEN, Jan Steen	45 f.
OGGIONO, Marco d'Oggiono	15, 26, 66	STORCK, Abraham Storck	58
ORLEY, Bernaert van Orley	66	TENIERS, Abraham Teniers	76 f.
PALAMEDES Palamedesz, genannt Stevaerts	58	TENIERS (?), David Teniers d. J.	76
PEDRINI (?), Giovanni Pedrini	15, 26, 66	TILBORCH, Egidius Tilborch	77
PIOMBO (?), Sebastiano del Piombo	21	TINTORETTO (?), Jacopo Robusti, genannt Tin- toretto	22
POEL, Egbert van der Poel	64	ULFT, Jacob van der Ulft	57
POELENBURG, Cornelis Poelenburg	52 f.	VAILLANT, Wallerant Vaillant	76
PORCELLIS, Jan Porcellis	50 f.	VALCKENBORCH, Lucas van Valckenborch	68
POURBUS, Art des Frans Pourbus	68	VERBOOM, Hendrick Verboom	36
PREDA, Ambrogio Preda	11 ff., 24, 83	VERONESE, Paolo Caliari, genannt Veronese	22
PREVITALI, Andreo Previtali	20	VERSCHURING, Hendrick Verschuring	60
RAFFAEL, Nachfolger Raffael's	19	VERSPRONCK, Jan Verspronck	40 f.
REMBRANDT Harmensz van Ryn	27 ff.	VICTORS, Jan Victors	36 f.
ROGHMAN, Roeland Roghman	51 f.	VOS, Cornelis de Vos	75
ROOS	81	VRISE, G. de Vrife	63 f.
ROSA (?), Salvator Rofa	24	WET, Jacob de Wet	37 f.
RUBENS, Peter Paul Rubens	71 ff.	WOUWERMAN, Philips Wouwerman	58 ff.
RUISDAEL, Jacob van Ruisdael	53	WOUWERMAN, Pieter Wouwerman	60
RUYSDAEL, Salomon van Ruysdael	49 f.	WYCK, Thomas Wyck	48
SAFTLEVEN, Herman Saftleven	54 f.	WYNANTS, Jan Wynants	54

DIE GEMÄLDESAMMLUNG
DES
HERRN JOHANNES WESSELHOEFT
IN
HAMBURG



Jan van Goyen, „Bollwerk am Canal“.



DER holländische Kaufmann, der im vorigen Jahrhundert zum ersten Mal nach mehrtägiger Seefahrt in Hamburg ankam, glaubte sich in eine ihm noch unbekannt holländische Stadt versetzt. Der Weg zum Hause seines Geschäftsfreundes führte ihn zwischen hohen schmalen Backsteinhäufeln entlang über Canäle, in denen Schiffe die Waaren zu den Lagerräumen der Hinterhäuser beförderten, gerade wie er es in Amsterdäm oder Rotterdam zu sehen gewohnt war. Die Sprache klang ihm wie ein fremdartiger Dialekt seiner eigenen Sprache und war ihm daher zur Noth verständlich; aber auch sein Holländisch verstanden die Leute, welche er nach dem Wege ausfragte. Das Haus seines deutschen Geschäftsfreundes, vor dem er endlich angekommen war, würde ihm auch in der Heimat nicht als fremdartig aufgefallen sein: die schmale hohe Backsteinfaçade mit ihrem Treppengiebel, den ein paar barocke Delphine oder geschnörkelte Blumen in Sandstein einrahmen, die hohen Fenster, welche den größten Theil der Hausfront einnehmen, hat er ja an seinem eigenen Hause in der Kalverstraat. Die hohe Steintreppe vor der Hausthür, der enge Gang, in den er zunächst eintritt, und in dessen Halbdunkel einige stark geschwärzte Bilder dem Beschauer Räthsel zu entziffern geben, die Ebenholzschränke

von gedrunghenen Formen, welche einen Satz großer Delfter Vasen tragen, sind ihm gleichfalls ein gewohnter Anblick. Er wird in's erste Zimmer rechter Hand geführt, wie er es auch in Amsterdam erwartet hätte: ein großgeblümter Smyrnateppich liegt auf dem Fußboden und die durch Halbbläden abgeblendete Sonne läßt die ringsum an den Wänden aufgehängten Bilder in ruhigen, hellen Lichte erscheinen. Sein kunstgeübter Blick fällt auf ein kleines Bild mit reicher Staffage, in der ihm der Schimmel der Hauptgruppe sofort Philips Wouwerman als den Maler verräth. Daneben hängt ein dunkler Kopf, dessen kahler Schädel hell wie durch die Abendsonne beleuchtet erscheint: das kann nur von dem Sonderling, dem Rembrandt sein, von dem ja sein eigener Großvater noch auf der Rosengracht Radirungen und Bilder erfunden hatte. Ein anderer Greifenkopf, der als Gegenstück aufgehängt ist, sagt seinem Geschmack weit mehr zu: hell und glatt gemalt wie ein Dofendeckel, so fauber durchgeführt, daß man die Stoppeln des Bartes, die Poren der Haut zählen kann; das erinnert ja an den großen „Ridder“ van der Werff, und doch hat er nie etwas Ähnliches von diesem gesehen! Neugierig blickt der holländische Gast durch die offene Flügelthür in das Nachbarzimmer, in dem der Frühstückstisch schon gedeckt ist: in zwei Glaschränken steht ein vollständiges blaues chinesisches Service; die Wände schmücken wieder Bilder, unter denen er einen todten Hafen von Jan Weenix und einen prachtvollen Hühnerhof von Hondcoeter entdeckt — endlich kommt der Gastfreund, der ihn mit seinem Gruf wieder aus dem Traum erweckt, er sei nach der Heimat zurückverfchlagen. —

Die nahen Beziehungen zwischen Hamburg und Holland, insbesondere zu Amsterdam, datiren nicht schon aus der Zeit des Hanfabundes, welcher ja zwischen sämtlichen Seestädten der Nord- und Ostsee Jahrhunderte lang ein enges Band knüpfte; sie bildeten sich erst nach dem Verfall dieses Bundes, da Hamburg sowohl als die holländischen Seestädte ihr großartiges Emporblühen erst der Entwicklung des Handels auf den Weltmeeren verdanken. Besonders eng gestaltete sich dies Verhältniß während und in Folge des Dreißigjährigen Krieges, der Hamburg fast ganz verfchonte und zugleich für eine ganze Reihe von Jahrzehnten dem deutschen Binnenlande, dessen Leiden die Stadt nicht theilte, so sehr entfremdete, daß sie daselbe fast wie ein fremdes Hinterland zur Ausbeutung seiner Handelsinteressen betrachtete.

Wie eng in dieser Zeit und wie eng selbst noch während des verflossenen Jahrhunderts diese Beziehungen von Hamburg zu Holland waren, dafür legen die Kunst- und Künstlerverhältnisse der Stadt, die uns hier zunächst interessieren, besonders lebendiges Zeugniß ab. Eine Reihe namhafter holländischer Künstler läßt sich aufzählen, die auf kürzere oder längere Zeit ihren Aufenthalt in Hamburg nahmen: so der junge Philips Wouwerman, A. Waterloo, von dem noch Ansichten aus Hamburg und dessen Umgebung erhalten sind, Johannes Voorhout u. A. m. Umgekehrt und in viel höherem Maße war Holland für die jungen Künstler Hamburgs das gelobte Land der Kunst, das Ziel ihrer Studien, die sie regelmäßig hier zu machen pflegten. Ähnlich wie gleichzeitig in Frankfurt bildete sich in Hamburg während der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts eine ziemlich zahlreiche und in ihren Leistungen gar nicht zu unterschätzende Künstlercolonie, die geradezu als Pflanzschule der holländischen Kunst zu bezeichnen ist. Als Schüler des Philips Wouwerman werden Mathias Scheits und Johann Mathias Weier genannt; als Verwandte derselben haben wir wohl Jacob Weier und einen nur durch Inschriften auf Bildern bekannten J. Scheits anzusehen; Bellevois und Stuhr vertreten die Marinemalerei, Ernst Stuen und Fr. Werner Tamm das Stilleben; J. A. Decker und manche Andere finden wir noch in dem verdienstlichen „Hamburger Künstlerlexicon“ von 1854 als Mitglieder der Gilde während des siebenzehnten Jahrhunderts verzeichnet. Leider ist bisher Niemand in Hamburg auf den Gedanken gekommen, ein eingehenderes Studium aus den Werken dieser Künstler zu machen oder — was namentlich eine Ehrenpflicht der Verwaltung der Hamburger Kunsthalle wäre — ihre seltenen und

vielfach als solche nicht erkannten Gemälde und Zeichnungen zu sammeln und so eine richtige Würdigung derselben und die Kenntniß der Entwicklung dieser Künstler zu fördern. Nicht mehr im gleichen Maße botmäßig der holländischen Schule, aber immer noch von ihr abhängig sind die Hamburger Künstler im vorigen Jahrhundert, unter denen sich Balthasar Denner, freilich nicht verdienter Weise, einen Weltruf erworben hat.

Nach einer anderen Richtung hin zeigt sich dieselbe enge Verbindung zwischen Hamburg und Holland in den Kunstsammlungen Hamburg's, welche die holländische Kunst stets bevorzugt haben und wesentlich in Holland gebildet wurden; namentlich die Sammlungen von Gemälden. Dies war im vorigen Jahrhundert der Fall und ist auch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts der Fall gewesen. Der Ruf von Sammlungen, wie die von Sieveking, Spangenberg, Commeter, Harzen, Ampzing, Meßtern, Hudtwalcker hat sich noch jetzt auch über Hamburg hinaus erhalten; und obgleich der rasch steigende Werth von Kunstfächern, der in gar keinem Verhältniß mehr steht zu dem Sinken des Geldwerthes, auch in Hamburg die Zerstreung der meisten dieser im vorigen Jahrhundert und zu Anfang dieses Jahrhunderts gebildeten Sammlungen herbeigeführt hat, so sind doch verschiedene derselben durch den Patriotismus ihrer Besitzer Bestandtheile der Hamburger Kunsthalle geworden. Nur eine dieser Galerien, die wichtigste von allen, ist noch heute Privateigenthum, die Galerie des Herrn Johannes Wesselhoeft, deren Stamm die durch Erbschaft auf den jetzigen Besitzer übergegangene Galerie von Nicolaus Hudtwalcker bildet. Eine Reihe der schönsten Bilder aus den oben aufgeführten, jetzt zerstreuten Sammlungen hatte Hudtwalcker in seiner Galerie vereinigt; und dazu hat er selbst und hat der jetzige Besitzer aus Holland und Deutschland beinahe jährlich einzelne hervorragende Gemälde hinzuzuerwerben gewußt, fast ausschließlich Werke holländischer Künstler. Wenn Deutschland in der kleinen Zahl von Privatgalerien alter Gemälde verschiedene besitzt, welche sich nach der einen oder anderen Richtung mit der Sammlung Wesselhoeft messen können, oder ihr sogar überlegen sind: so in Hamburg selbst die Weber'sche Galerie, in Berlin die Sammlungen von Carltanjen, Knaus, Hainauer, Gumprecht und Simon, in Köln die Oppenheim'sche, in Frankfurt die Gontard'sche und die Mumm'sche Galerie, die Sammlungen Habich in Cassel, Vieweg in Braunschweig, Felix in Leipzig, Schubart in Dresden u. a. m., so hat dieselbe vor allen diesen Galerien doch den geschlossenen Charakter und die Zahl hervorragender Gemälde voraus. Andererseits ist sie den wenigen alten Sammlungen, wie der Kramm'schen (Sierstorff'schen) Galerie in Driburg, der Speck'schen Galerie in Lütschena, durch den gewählten Charakter fast sämmtlicher Bilder und die gute Erhaltung derselben überlegen. Sie verdient daher die Auszeichnung, in diesem Sammelwerk der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ zuerst unter allen Privatfammlungen veröffentlicht zu werden.





Jan van der Heyden. „Der Pavillon beim Huis im Bosch.“

DIE ITALIENISCHE UND DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.



ASS die Galerie Wesselhoeft in ihren nahezu hundert Gemälden fast ausschließlich Werke aus der Blüthezeit der holländischen Malerei besitzt, verdankt sie wesentlich erst ihrem jetzigen Besitzer. Denn der Begründer der Sammlung, Herr Nicolaus Hudtwalcker hatte, bei aller Freude an der holländischen Feinmalerei, doch daneben auch mit den meisten Sammlern Hamburgs in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts den Geschmack für die italienische Malerei gemein, namentlich für die klassische und akademische Richtung derselben, welcher in Hamburg durch die bekannten Kunsthändler Harzen und Commeter entwickelt und gefördert war. Von den Gemälden dieser Art, welche Hudtwalcker gefammelt hatte, befinden sich jetzt nur noch einige wenige in der Sammlung: Herr Wesselhoeft hat dieselben beim Ankauf holländischer Bilder mit in den Kauf gegeben, was er auch mit einer Anzahl von Bildern zweiter und dritter holländischer Meister, wie Wyntrack, Verboom, Eeckhout, Dubois u. a. m. gethan hat.

Einige wenige kleinere Bilder der italienischen und französischen Schule, die der Sammlung erhalten geblieben, sind Werke jener klassischen Landschaftsmalerei, unter deren Einfluß auch eine besondere Richtung der holländischen Landschaft sich ausgebildet hat. Sie verdienen daher, abgesehen von ihrem hohen künstlerischen Werth, sehr wohl einen Platz in einer Sammlung, deren Schwerpunkt auf die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts gelegt ist. Das kleine Rundbild von FRANCESCO ALBANI ist eine jener mehrfach vorkommenden freien Wiederholungen von einem seiner bekanntesten Gemälde im Palazzo Borghese zu Rom: in stiller Waldlandschaft beläuft die Nymphe Salmacis den badenden jungen Hermaphrodit. Von GASPARD DUGHET, dessen Werke leider in deutschen Galerien beinahe ganz fehlen, besitzt die Sammlung ein Motiv der vom Künstler so vielfach ausgebeuteten Landschaft um Tivoli. Die großartigen Formen, belebt von den Wassern der berühmten Kaskaden und Fälle und bedeckt von einer üppigen und mannigfaltigen Vegetation, welche der von den Wasserfällen aufsteigende Dunst rings auf den steilen Felsen emporpriesen läßt, haben zu allen Zeiten auf die in Rom weilenden Landschaftsmaler die größte Anziehungskraft ausgeübt. Das hiesige Bild, von runder Form, hat den hellen graugrünen Ton, die klaren Schatten und die weiche Behandlungsweise von Dughet's späterer Zeit. Von Dughet's Lehrer, Nicolas Poussin, besitzt Herr Wessellhoest kein Gemälde, wohl aber ein anziehendes Werk seines tüchtigsten Nachfolgers, des JEAN FRANÇOIS MILLET oder — wie der geborene Vlame in seiner Heimatstadt Antwerpen genannt wurde — Frans Mille. Freilich verbirgt sich diese interessante Studie aus den Bergen des mittleren Frankreich, leider ausnahmsweise nicht tadellos erhalten, unter einem fremden Namen: aber die sehr charakteristische Färbung, in welcher orangegelbe Töne mit tiefblauen und blaugrünen Tinten contrastiren, die eigenthümlich flockige Behandlungsweise, die feine graue Luft auf blauem Äther verrathen den eigenartigen Meister, welcher seinen Platz unmittelbar neben den beiden Poussin verdient, mit denen er nicht selten verwechselt wird. So in einer kleinen Perle der Dresdener Galerie (Nr. 728), welche wohl sein Meisterwerk genannt werden darf.



DIE VLÄMISCHE SCHULE.

MIT Millet sind wir schon in die niederländische Schule eingetreten, wenn der geborene Antwerpener, der in Antwerpen selbst noch seinen ersten Unterricht bei Laurens Franck genoss, allerdings auch gewöhnlich der französischen Schule zugerechnet wird. Und zwar, ebenso wie Watteau, nicht ohne ein gewisses Recht; denn im April 1642 als Sohn eines eingewanderten Franzosen, des von Dijon nach Antwerpen verzogenen Elfenbearbeiters Pieter Mille und der Antwerpener Sarah Guns geboren, siedelte er jung mit seinem Lehrer nach Paris über, erhielt hier den für seine Richtung maßgebenden Einfluss von Nicolas Poussin, wählte hier dauernd seinen Wohnsitz und starb in Paris in den ersten Tagen des Juni 1679, erst 37 Jahre alt.

Der Künstler, der in allen neueren Handbüchern nur mit wenigen Worten als Nachahmer des Poussin abgepeift wird, besitzt eine so hervorragende künstlerische Eigenart, dass er eine eingehendere Behandlung wahrlich verdient. É. Fétis, welcher ihm eine solche angedeihen lässt („Les Artistes Belges à l'étranger“ II, S. 51—69; aus dem Jahre 1865), bringt theilweise sehr schätzenswerthes Material für die Kritik von Millet's Biographie und für seine Werthschätzung in früherer Zeit; von seinen Werken sind ihm aber die meisten unbekannt geblieben, und hat er deshalb Millet's künstlerische Bedeutung nicht richtig erkannt und gewürdigt. Die oben mitgetheilten Daten seiner Geburt und seines Todes erfahren wir aus den Antwerpener und Pariser Akademiepublicationen. Doch hat schon Houbraken, der aus früherer Zeit allein etwas ausführlichere Nachrichten über den Künstler gibt, diese Daten annähernd richtig angegeben: er bezeichnet als das Geburtsjahr richtig das Jahr 1642 (freilich mit der Angabe, dass diese Mittheilung des bejahrten Genoels mit französischen Quellen nicht übereinstimme, die 1644 als das Geburtsjahr bezeichneten) und als Jahr seines Todes 1680. Wir dürfen uns danach auch auf seine weiteren Mittheilungen über den Künstler einigermaßen verlassen, zumal sie auf Genoels zurückgehen, der mit Millet eine Zeitlang zusammen thätig war, der denselben in der Perspective unterrichtete, und dessen Nichte, die Tochter seines Lehrers Franck, der erst achtzehnjährige Künstler in Paris als Frau heimführte. Genoels weist gegen Houbraken die Geschicklichkeit und den Fleiß des jungen Künstlers, welchen er 1659 zu Paris im Atelier seines Onkels Franck antraf, nicht laut genug zu rühmen; sein größtes Erstaunen erregte aber das außerordentlich scharfe Gedächtniß, welches Millet gestattete, momentane Eindrücke aus der Natur oder aus fremden Kunstwerken, die er gesehen hatte, später aus dem Kopfe treu wiederzugeben. Der Künstler bereifte Frankreich, England und Holland. Nachdem er sich in Paris niedergelassen, verbreitete sich rasch sein Ruhm, durch seine Landschaften sowohl als durch die glückliche Staffage derselben. Trotzdem habe er keine Schätze angeammelt, da er mehr fortgab, als er für sich behielt. Aber der Ruhm habe ihm Feinde geschafft und man behaupte sogar, dass einer von diesen Neidern dem Künstler Gift beigebracht habe, durch welches er anfangs verrückt geworden und dann gestorben sei.

Das etwa ist das Bild, welches Houbraken vom Künstler entwirft. Es gleicht täuschend so manchem anderen von ihm geschilderten Künstlerleben; und wie er es erzählt, und der Rahmen moralischer Betrachtungen, in welchen er sein Bild hineinsetzt, sind uns gleichfalls aus seiner „Groote Schouburgh“ völlig geläufig. Durch Florent Lecomte und durch die neuere Urkundenforschung wissen wir außerdem noch, dass Millet für den Präsidenten de Bercy 26 Landschaften mit Staffage aus Ovid's Metamorphosen malte, dass er zwei kleine Zimmer für Ludwig XIV. in den Tuileries mit Gemälden ausschmückte, für

die Kirche St. Nicolas du Chardonnet in Paris zwei Altargemälde ausführte und sich im Jahre 1678 der Academie zu Paris aggregiren liefs. Ordentliches Mitglied dieser Körperschaft ist er dagegen nie gewesen. Wie stellt sich uns nun das Bild des Künstlers aus seinen Werken dar? Man pflegt ihn jetzt kurzweg als Nachfolger des Gaspard Poussin zu charakterisiren, der leider seinen höchsten Ruhm in der Nachahmung anderer Meister suchte, der „Italien niemals sah und doch niemals andere als italienische Landschaften malte“.¹ Die Kunstschriftsteller des vorigen Jahrhunderts, deren Werke jetzt sehr mit Unrecht kaum mehr einmal nachgeschlagen werden, haben sich weit eingehender mit Millet beschäftigt und haben ihn weit richtiger gewürdigt. D'Argenville, Desperthes, L'évesque sowohl als Hagedorn werden dem Künstler, bei ausführlicher Besprechung, im Wesentlichen gerecht; nur sind auch sie einstimmig darin, daß er nicht direct aus der Natur geschöpft, sondern sich nach den Gemälden des Poussin gebildet habe, und daß daher seine Landschaften bis zu einem gewissen Grade conventionell seien. Ist dem wirklich so? Sind Millet's Landschaften weniger naturwahr als die des Nicolas Poussin, Gaspard Dughet oder Claude Gellée, seiner großen Zeitgenossen und Vorbilder? Oder haben wir nicht vielmehr das, was einstimmig von älteren und neueren Kritikern als Manier und Nachahmung getadelt wird, als notwendige Bedingung und Kennzeichen der historischen Landschaft, als Eigenthümlichkeit des „Styls“ unseres Künstlers anzusehen, welche Millet's Gemälde ebenso notwendig haben mußten wie die Werke jener gefeierten Meister der stylvollen Landschaft? Ich glaube, wir werden diese Fragen bejahend beantworten, wenn wir die Gemälde des Künstlers einmal genau auf ihre Eigenthümlichkeit ansehen.

Wer nur eine kleine Zahl von Millet's Landschaften, ja wer nur die drei Bilder der Münchener Pinakothek sich genau eingepägt hat, wird in jeder Sammlung sofort die Gemälde Millet's herauserkennen, selbst wenn sie — wie so häufig — unter Poussin's oder Dughet's Namen gehen oder mitten zwischen Bildern dieser Meister aufgestellt sind. Eine so ausgesprochene Eigenart eines Künstlers spricht doch mit aller Entschiedenheit gegen jene allgemeine Anklage, Millet sei nur ein — wenn auch sehr geschickter — Nachahmer gewesen. Freilich ist damit noch nicht erwiesen, daß er nicht doch ein Manierist gewesen sei; doch auch diesen Vorwurf wird das Studium seiner Bilder als ungerechtfertigt erscheinen lassen. Millet's landschaftliche Motive, soweit sie sich uns in seinen seltenen Gemälden, Zeichnungen und Radirungen und aus den Radirungen seines Schülers Théodore darstellen, sind sehr mannigfaltiger Art, wenn sie auch sämmtlich der südlichen Natur entlehnt sind. Bald schildert der Künstler ein weites Bergthal mit vereinzelt Gruppen von Steineichen und Lorbergebüsch, bald die bergige Küste, über deren steilen Abfall man in der Tiefe das dunkelfarbige Meer erblickt; das eine Mal läßt er unseren Blick über eine mannigfaltig bewegte und reich belebte Berglandschaft bis in die blaue Ferne schweifen, während er in einem zweiten Bilde uns in das heimliche Dunkel alter Kastanien oder Eichen führt, zwischen deren dichtem Laubwerk nur hie und da ein kleiner Ausblick in die Ferne gegönnt ist; bald lagert die glühende Mittagssonne über seiner Landschaft, bald ist es das letzte Aufleuchten des Tages, unmittelbar nach Sonnenuntergang, dessen reiches und kräftiges Farbenpiel die Formen der Landschaft mannigfaltig belebt. Ausnahmsweise zeigt er die Landschaft auch unter der Wirkung einer außerordentlichen Naturerscheinung, beim Leuchten des Gewitters oder beim Toben des Sturmes.

Der Künstler ist also bemüht, der Natur die mannigfachsten Reize abzulauschen und er verdient dafür wahrlich nicht den Namen eines Nachahmers und Manieristen. Aber auch die Art, wie Millet diese Motive anordnet, wie er componirt, verdient ebenfowenig diesen Vorwurf; sie charakterisirt ihn vielmehr als hervorragenden Stylisten der Landschaft. Im Gegensatz gegen Poussin und Dughet vernachlässigt Millet in der Regel den Vordergrund, um die Mittelgründe seiner Landschaften desto reizvoller und mannigfaltiger auszubilden; und zu demselben Zwecke zeigt er von der Ferne, in deren

¹ Rooses, „Geschichte der Malerschule Antwerpens“, S. 415.

Entwicklung der größte Zauber von Claude's Gemälden liegt, nur grade so viel, als zur Hebung seiner Mittelgründe von Bedeutung ist. Also auch darin ist er originell und ist er zugleich voller Meister. Man vergleiche ihn daraufhin nicht nur mit jenen feinen berühmten Zeitgenossen, sondern auch mit feinen gleichalterigen Landsleuten, welche mit ihm dieselbe Richtung der Landschaft ausbildeten: mit einem A. Genoels, Glauber, Meyering u. A., um seine ganze Bedeutung und Eigenart zu erkennen. Kaum ein anderer Künstler kommt Millet gleich im Reichthum der Mittel, das Terrain aufzubauen und zu verschieben, mit Gruppen von Bäumen und antiken Bauten oder Ruinen zu beleben; und diese Mittel versteht er in der geschicktesten und doch in anspruchsloser Weise anzuwenden.

Ob nun die Motive von Millet's Landschaften, welche stets dem Süden entlehnt sind, nothwendig aus Italien genommen sein müssen, oder ob der Künstler sie in dem an Überresten des classischen Alterthums so überaus reichen südlichen Frankreich studirte, ob die Versicherung der meisten älteren Biographen, Millet habe Italien nie gesehen, richtig ist, und ob er in diesem Falle wirklich von Poussin seine Motive entlehnte: das sind Fragen, welche ein eingehendes vergleichendes Studium seiner Werke verlangen und welche daher hier nicht gelöst werden können. Jedenfalls beweisen seine Gemälde schon bei flüchtiger Prüfung, daß sie in der Durchbildung der Motive auf einem ernstern Studium der Natur beruhen, wie sie andererseits einen sehr feinen Sinn für die Anschauung derselben bezeugen. Dies bekundet auch die Färbung seiner Bilder, welche vielleicht am stärksten und am vortheilhaftesten Millet's Eigenart zum Ausdruck bringt. Es bestätigt sich hier, daß man den Künstler mit Recht mit Nicolas Poussin in nahe Beziehung bringt; denn in dem Reichthum und der Klarheit der Localfarben ist er demselben nahe verwandt — freilich ohne deshalb im geringsten als sein Nachahmer bezeichnet werden zu können. Vielmehr übertrifft er sein Vorbild durch die Kraft und die Tiefe der Farben, durch die glückliche Wahl und Harmonie derselben. Auch müssen seine Bilder in einer anderen, solidern Technik gemalt sein; denn weder das Verkommen, noch das Auswaschen der Farben, welches den Eindruck von Poussin's Gemälden so oft beeinträchtigt, läßt sich in Millet's Landschaften beobachten. Der Künstler geht in der Regel auf eine starke Farbenwirkung aus, wie sie selbst die südliche Landschaft nur unter gewissen Beleuchtungen darbietet. Daher bevorzugt er die abendliche Stimmung, bald vor, bald kurz nach Sonnenuntergang; jedoch ohne jene, von modernen Künstlern mit Vorliebe wiedergegebenen außerordentlichen, aber nur momentanen Effecte anzustreben, welche die scheidende Abendsonne unter gewissen Bedingungen der Atmosphäre hervorruft. Denn dabei hätte der Künstler, einem bloßen Effect zu Liebe, auf jede feinere Charakteristik der Landschaft verzichten müssen, während es Millet vielmehr darum zu thun ist, die schönen Formen und die üppige Vegetation des Südens unter der Einwirkung des klaren Abendlichtes in tiefen und reichen Farbentönen zu zeigen. Besonders kennzeichnend ist dabei der Gegensatz von leuchtenden orangegelben und bräunlichen Tönen im Terrain und am Horizont mit dem tiefen Blau der fernen Berge und des Himmels. Welche Wirkung der Künstler dadurch zu erzielen im Stande ist, zeigen namentlich Gemälde wie das „Meeresufer“ in der Münchener Pinakothek, das „Gewitter“ bei Mr. Cook in Richmond, die „Landschaft mit dem Schäfer“ in der Berliner Galerie u. a. m. Das zweite größere Bild in München und eine weitgedehnte Berglandschaft im Besitz des Earl of Suffolk (Charlton Park) beweisen, wie wirkungsvoll der Künstler auch bei einfachem Tageslicht die Formen seiner Landschaft zur Geltung zu bringen versteht. Als kleinere Bilder dieser Art sind namentlich das erwähnte treffliche Bild der Dresdener Galerie (bisher unter Nicolas Poussin's Namen) und ein Flußthal mit classischer Stadt in der Brera zu Mailand namhaft zu machen. Als echte und zum Theil vortreffliche Werke nenne ich noch: den „Eichenhain“ im Belvedere zu Wien (bisher G. Dughet zugeschrieben), die große „Landschaft mit der Schafherde“ im Besitz des Herrn O. Wefendonck in Berlin, eine sehr große Landschaft von decorativer Wirkung in der Galerie zu Schleifheim, den

„Seehafen“ in der Eremitage zu St. Petersburg (ausnahmsweise mit dem Monogramme des Künstlers bezeichnet), im Louvre zwei kleinere Landschaften, von denen die eine mit Laeaze's Stiftung, die andere 1878 durch Schenkung erworben wurde, eine Landschaft in der Galerie zu Brüssel. Mehrere Gemälde, die in den Galerien Kopenhagen, Bordeaux, Montpellier, beim Fürsten Leuchtenberg in St. Petersburg u. f. f. als Werke Millet's bezeichnet werden, habe ich nicht in frischer Erinnerung und wage daher nicht, über deren Echtheit mich auszusprechen. Was in der Regel unter seinem Namen zu gehen pflegt, hat meist nichts mit ihm zu thun, während andererseits die jetzt übliche Mißsachtung der classischen Landschaft auch von Millet's Gemälden, namentlich in London, eine verhältnismäßig beträchtliche Zahl auf den Markt gebracht hat, wo sie um Spottpreise, um 15 bis 50 Livres Sterling verschleudert worden sind. In Paris hatte dagegen eine große Landschaft mit Mercur und Battus im Jahre 1817 die Summe von 8.000 Francs und vier Jahre später fogar 14.000 Francs gebracht. Über den Verbleib von elf Gemälden des Künstlers, welche sich in der alten königlichen Sammlung zu Paris befanden, scheint ebenfowenig bekannt zu sein wie über die Gemälde, welche der Künstler — wie oben erwähnt — in Pariser Kirchen und Palästen ausgeführt hat.

Von einem etwas älteren flämischen Künstler, welcher in ähnlicher Weise wie François Millet durch seine Übersiedelung nach Italien ein gut Theil fremden Charakters annahm, von JAN MIEL, hat Herr Wesselhoeft 1869 zu Paris ein ansprechendes Gemälde in der Versteigerung der Sammlung Dellefert erworben: eine verfallene Trattoria, vor welcher Gäste dem Spiel eines blinden Musikanten zuhören. Jan Miel ist eine der interessantesten Gestalten der niederländischen Künstlergenossenschaft in Rom, der sogenannten „Bent“. Die Geschichte dieser „Bent“ während des siebenzehnten Jahrhunderts ist von hervorragendem Interesse wegen des starken und verschiedenartigen Einflusses, welchen die Kunst Italiens durch die Mitglieder derselben, die „Bentveughels“, auf die Entwicklung der Kunst in Holland und in den spanischen Niederlanden ausgeübt hat. Doch übten diese vorübergehend oder dauernd in Italien anfassigen niederländischen Künstler auch ihrerseits einen gewissen rückwirkenden Einfluß auf einzelne italienische Meister, namentlich der naturalistischen Richtung aus. Die Geschichte der „Bent“ bietet daneben noch eine ganz besondere Anziehung durch den Einblick, den sie uns in die Culturgeschichte der Zeit eröffnet: in das Künstlertreiben sowohl als in die landsmannschaftlichen Vereinigungen der Nordländer in den italienischen Städten, speciell in Rom. In letzterer Beziehung ist, neben den älteren Werken von Sandrart, Houbraken und Hoogstraeten, namentlich die vor einigen Jahren erschienene Arbeit des emigen früheren Archivars der Stadt Rom A. Bertolotti, „Artisti Belgi ed Ollandesi in Roma“, eine Fundgrube der mannigfaltigsten und interessantesten Nachrichten, welche den Beweis liefern, daß wir bei der Beurtheilung der Künstler jener Zeit unseren modernen moralischen und socialen Gesichtspunkt nicht zu Grunde legen dürfen. Auch Jan Miel war ein langjähriges Mitglied der niederländischen Künstlergenossenschaft in Rom („veughel“, wie sie im Jargon der „Bent“ genannt wurden); hat er doch sein Leben und namentlich seine Thätigkeit fast ausschließlich in Italien, insbesondere in Rom verbracht. Von hier aus wurde er als Hofmaler nach Turin berufen, wo er 1660 starb. Die eigenthümliche Art von italienischen Sittenbildern inmitten der Landschaft, welche dem Künstler seinerzeit großen Ruf verschafften, geht jedoch in ihrer Erfindung nicht auf Jan Miel zurück und ebenfowenig auf Michelangelo Cerquozzi, der als Italiener ganz in der gleichen Richtung thätig war: sie ist vielmehr das geistige Eigenthum des Holländers Pieter de Laer.

Doch das Werk eines verhältnismäßig so untergeordneten Malers wie Jan Miel darf uns nicht länger aufhalten, wo wir eine Reihe von Gemälden erster niederländischer Kleinmeister zu besprechen haben. Da ist gleich eine charakteristische, trefflich erhaltene Bauernstube des jüngeren DAVID TENIERS, dessen

„magots“, trotz Ludwig XIV., in fast allen großen fürstlichen Sammlungen zu hohen Preisen Aufnahme erhielten und welche noch heute auf den Versteigerungen die Gemälde aller anderen Künstler, selbst eines Raffael, in den dafür erzielten Preisen aus dem Felde zu schlagen pflegen; sei es in Folge einer Geschmacksrichtung der Liebhaber (die wir als eine theilweise Geschmacksverirrung bezeichnen dürfen), sei es in Folge geschickter Hauffe der Pariser Kunsthändlerbörse. Das kleine in der gewöhnlichen Weise

D. TENIERS. féc.

bezeichnete Bild der Wesselhoeff'schen Sammlung, einst im Besitz der Elifabeth von Parma, Gemalin Philipp's V. von Spanien, gehört schon der späteren Zeit des Künstlers an; ich möchte seine Entfaltung



David Teniers der Jüngere, „Die neuesten Nachrichten“.

nach dem geringen Farbauftrag und der matten Färbung etwa um die Jahre 1660 bis 1670 setzten. Aber der feine Ton der Färbung, die glückliche Anordnung und der frische Humor des Bildes, wovon der nebenstehende Holzschnitt einen guten Begriff zu geben im Stande ist, hebt daselbe über das Niveau der meisten Bilder aus den letzten drei Jahrzehnten von Teniers' Thätigkeit wesentlich heraus. Denn leider pflegte der durch kleinlichen Ehrgeiz und Geldgier verzehrte Künstler in dieser späteren Zeit regelmässig mehr auf rasche Befriedigung der Liebhaber und Füllung seines Geldbeutels als auf künstlerische Durchbildung seiner Gemälde auszugehen. Seinem neidischen, abgeschlossenen Charakter muß das Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern wenig zugefagt haben, obgleich er gerade zum Staffiren von Landschaften dritter Künstler unter den Vlamen in ähnlicher Weise befähigt

war, wie unter den Holländern gleichzeitig der lebenswürdige und gefällige Adriaan van de Velde. Die Gemälde, in denen dies ausnahmsweise geschehen ist, gehören fast sämtlich in die Jugendzeit des Teniers. So auch, in der Wesselhoef'schen Sammlung, die vlämische Landschaft von LUCAS VAN UDEN, deren matte braungüne Färbung erst durch die wenigen farbigen Figürchen von Teniers' Hand ihre Haltung und feine Wirkung bekommen hat.

Ein außerordentlich wirkungsvolles vlämisches Bildniß, welches 1833 im Versteigerungskatalog der Sammlung Goll van Frankenstein als ein Gemälde des A. van Dijk aufgeführt war, scheint auch in Waagen's Katalog der Wesselhoef'schen Sammlung als solches nicht bezweifelt zu werden. „So schwer es hält — so äußert sich Waagen über das Gemälde — in einem derartigen Porträtbilde den Meister ganz unbedingt zu erkennen, so steht dies vortreffliche Bild doch dem van Dijk so nahe, daß man es keinem Anderen zuzuschreiben vermag.“ Ich sollte meinen, die hunderte von beglaubigten Bildnissen von Dijk's gäben doch Anhalt genug, um zu bestimmen, ob ein Bildniß von van Dijk's Hand sei oder nicht; jedenfalls geben sie aber hinreichenden Anhalt, um dieses Bild mit Sicherheit dem Meister abzufprechen. Die röthlichen Töne im Fleisch, die gesucht kecke Haltung, die Zeichnung der Hand sind dem A. van Dijk nicht eigen, wenn sie auch, wie die meisten anderen Eigenschaften des Bildes, einen von ihm abhängigen vlämischen Künstler bezeugen. „Welchem anderen Künstler es zuzuschreiben ist“, vermag ich leider auch nicht zu sagen. Die Nachfolger des Anthony van Dijk in Antwerpen, die E. Quellinus, Th. Willeborts, F. Cossiers, Pieter Thys, Th. Boyermans u. A. sind uns als Bildnißmaler zwar durch mehr oder weniger zahlreiche Stiche bekannt, aber nur selten in beglaubigten Gemälden. Deshalb ist eine Unterscheidung dieser Künstler in Bildnissen von der Hand des einen oder anderen derselben meist außerordentlich schwierig.

Ein Meister in seinem Fach, wie van Dijk als Bildnißmaler, ist auch FRANS SNYDERS; und zwar stimme ich in der Werthschätzung des Künstlers dem Rubens völlig bei, wenn derselbe auf den Wunsch eines seiner Gönner, der die Thiere in einem bei Rubens bestellten Bilde von Snyders ausgeführt haben wollte, fast entrüftet antwortete: wo es sich um Leben und Bewegung handle, getraue er selbst sich doch ganz Anderes zu leisten als Snyders, dessen wahres Feld die Darstellung von todtten Thieren sei. Diese umfangreichen Stillleben, meist die reiche und bunte Beute der Jagd, gemischt mit Früchten und Blumen von Feld und Garten, sind von einem so großen Sinn in der Anordnung, von einer Frische der Auffassung, einer Kraft der Farbe und Meisterschaft der malerischen Behandlung, daß sie theilweise neben den Werken von Rubens Stand halten und als wahrhaft große Decoration wirken. Das Wesselhoef'sche Gemälde, welches neben verschiedenen ebenbürtigen großen Stücken von Hondecoeter, Weenix u. A. den würdigen Schmuck des Eßsaales bildet, ist neben der großen malerischen Anordnung, Pracht der Färbung und Breite der Behandlung noch durch die Tiefe der Färbung und ein feltenes Helldunkel besonders ausgezeichnet.



DIE ÄLTERE HOLLÄNDISCHE SCHULE.

VON dieser kleinen Zahl von Gemälden vlämischer Künstler leitet uns eine Landschaft des ALEXANDER KEIRINX zu den holländischen Meistern, welche nach Zahl und Werth ihrer Gemälde weitaus den Hauptbestandtheil der Sammlung ausmachen. Keirinx ist ein Antwerpener von Geburt: durch Jos. van den Branden erfahren wir, daß er dort am 23. Januar 1600 geboren wurde, 1619 als Meister in die Lucasgilde trat, sich 1622 bereits verheirathete und im Frühjahr 1626 noch in Antwerpen lebte. Von den weiteren Schicksalen, fügt van den Branden hinzu, sei nichts bekannt; englische Schriftsteller wollten wissen, er sei an den Hof in London berufen und in England gestorben. Die älteste Quelle für diese Annahme ist Walpole, der in seinen „Anecdotes of Painting etc.“ eine Zeichnung mit der Ansicht des Parlamentsgebäudes in London vom Jahre 1625, sowie ein Gemälde mit Figuren von C. Poelenburg, angeblich J. C. Keirinx bezeichnet, anführt. Bryan-Stanley nennt ihn James Carings, vielleicht nur auf Grund jener offenbar von Walpole falsch gelesenen Inschrift. Denn ich möchte nicht mit H. Riegel („Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte“ II, 177) neben Alexander Keirinx noch einen zweiten Maler Jacob Keirinx annehmen, der nach seiner Ansicht in England thätig gewesen sein soll. Von einem solchen Künstler ist bisher nichts bekannt geworden; der Umstand, daß Walpole eine Landschaft seines Keirinx mit Staffage von Poelenburg anführt, spricht vielmehr — wie wir gleich sehen werden — für Alexander Keirinx. Auch sind die Gemälde, die ich in englischen Sammlungen unter Keirinx' Namen gesehen habe, sämmtlich von Alexander. Weshalb Roofes sowohl als van den Branden vollständig darüber hinweggehen, daß Houbracken den Künstler unter den Utrechter Malern und als Mitarbeiter des C. Poelenburg anführt, ist mir nicht recht verständlich. Verschiedene Bilder von Keirinx beweisen die Richtigkeit dieser Angabe; so besitzt die Kunsthalle in Bremen ein vom Jahre 1633 datirtes Gemälde, welches neben dem Namen von Keirinx auch den des C. Poelenburg trägt; eine Landschaft im Haag und ein größeres Bild der Braunschweiger Galerie zeigen gleichfalls in der Staffage unverkennbar Poelenburg's Hand, und in anderen Landschaften in Braunschweig, Stockholm u. s. f. läßt sich die Staffage wenigstens auf Nachahmer Poelenburg's zurückführen. Auf einem besonders guten Bilde der Galerie zu Rotterdam glaube ich die Figuren, Jäger zu Pferde mit Hunden, dem Paulus Hillegaert zuschreiben zu dürfen, also wieder einem Utrechter Maler. Dadurch erscheint mir ein längerer Aufenthalt des Keirinx in Utrecht außer Zweifel; nach den beiden eben angegebenen Daten auf gemeinsamen Bildern von ihm und Poelenburg müßte dieser Aufenthalt mindestens in die Jahre 1633 und 1640, oder von 1633 bis 1640 fallen; der Umstand aber, daß das Rotterdamer Bild noch alterthümlicher im Charakter ist, als das von 1633 datirte Gemälde in der Bremer Kunsthalle, macht es wahrscheinlich, daß Keirinx bereits mehrere Jahre früher in Utrecht ansässig war. Vielleicht vertauschte er schon 1626 oder bald darauf den Wohnsitz in seiner Geburtsstadt mit dem in Utrecht. Sein Todesjahr pflegt in den Galeriekatalogen regelmäßig in das Jahr 1646 gesetzt und Amsterdam als Sterbeort angegeben zu werden, obgleich schon Scheltema in seinem „Amstels Oudheid“ die Urkunde über die Aufnahme des Künstlers als Bürger von Amsterdam am 30. Januar 1652 abdruckt. Dabei wird derselbe ausdrücklich als Antwerpener von Geburt bezeichnet. Weiteres ist uns über sein Schicksal bisher nicht bekannt. Aber diese wenigen Anhaltspunkte für die Biographie des Künstlers bestätigen doch zur Genüge das Resultat, welches sich uns aus den erhaltenen Gemälden in Bezug auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Keirinx ergibt. In den Landschaften, deren Entstehung in

die zwanziger Jahre des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, erscheint der Künstler noch mit allen charakteristischen Eigenschaften eines flämischen Landschafters: harte, positive Farben, trocken pastoser Auftrag derselben, Vorliebe für einsame Waldinterieurs mit phantastisch gebildeten Bäumen und filigranem Laubwerk. So namentlich in dem frühesten Gemälde, der Landschaft von 1620 in Dresden, in einer Landschaft aus dem folgenden Jahre in der Braunschweiger Galerie, in einem Bilde zu Darmstadt, dessen Staffage mir die Hand des Seb. Vranck zu verrathen scheint (Nr. 319, dem P. Snyers zugeschrieben) u. s. f. Schon in der Bremer Landschaft vom Jahre 1633 macht sich ein feiner Sinn für Ton geltend, welcher allmählig die Localfarbe völlig beherrscht und selbst verdrängt; so in der Braunschweiger Landschaft von 1640 und in dem kleinen Wesselhoeft'schen Bilde vom Jahre 1648¹, dem spätesten Datum auf den mir bekannten Gemälden. Sie sind in einer hellbraunen, dünn aufgetragenen Farbe flüssig behandelt und erscheinen fast wie braun-in-braun gemalte Skizzen. Keirinx ist hier offenbar von der älteren in Tonmalerei aufgehenden Richtung der holländischen Kunst beeinflusst, während er seine Vorliebe für das Waldesdickicht und malerische alte Bäume stets beibehält. Dadurch erscheint er in dem poetischen Waldmotiv des kleinen Wesselhoeft'schen Bildes schon fast als Vorläufer des Jacob van Ruysdael.

JK, 1648

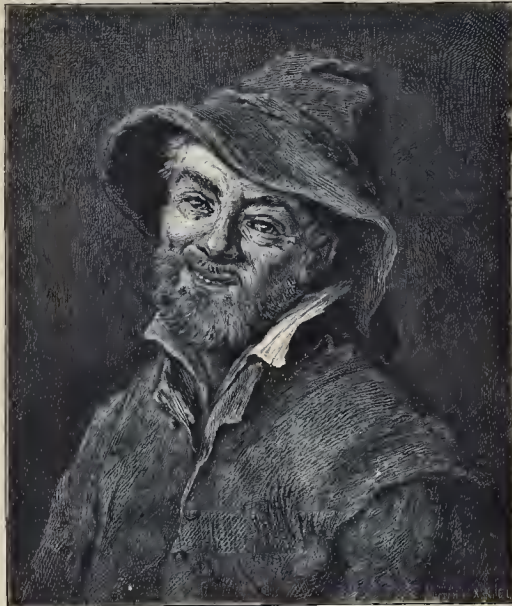
Ich bin hier so ausführlich auf den bisher kaum beachteten Künstler eingegangen, nicht etwa weil seine Werke einen besonderen, nicht genügend geschätzten künstlerischen Werth befüßen, sondern weil Keirinx als einer der flämischen Landschaftsmaler, welche nach Holland auswanderten, auf die Ausbildung der Landschaftsmalerei in Holland von einer über das rein künstlerische Interesse hinausgehenden Bedeutung gewesen ist, und zugleich in seiner eigenen Entwicklung, ähnlich wie Roelant Savery, wie die beiden Nieulant u. A., den starken rückwirkenden Einfluß der holländischen Kunst erfahren hat. Den unmittelbaren Einfluß von Keirinx kann man, wie ich glaube, in verschiedenen Utrechter Landschaftsmalern, namentlich der Poelenburg'schen Richtung erkennen, insbesondere aber auch in den Jugendwerken des Herman Sachtlevan.

Was die Wesselhoeft'sche Galerie sonst an Gemälden der älteren holländischen Schule aufzuweisen hat, ist fast ausschließlich erst durch den jetzigen Besitzer erworben. Ist doch die Freude an der „Tonmalerei“ dieser Schule erst erwacht mit einer verwandten Richtung der neueren Malerei, welche noch heute am Ruder ist und ihre Triumphe feiert. Seitdem ist ein Bildniß oder ein Studienkopf von Frans Hals fast noch mehr gesucht als ein Rembrandt'sches Porträt; und ein Canal von Jan van Goyen, ein Strand von Simon de Vlieger oder ein Frühstück von Klaas Heda werden in den gewähltesten Privatfammlungen des Continents — denn England hängt weit conservativer an seinen alten Liebhabereien, auch in der Kunst — neben Gemälden von Jacob van Ruysdael, Willem van de Velde und Jan de Heem aufgenommen. Auch Herr Wesselhoeft hat mit zuerst unter den deutschen Sammlern im größeren Stile die malerischen Qualitäten dieser älteren holländischen Schule richtig erkannt und gewürdigt und hat sich daher angelegen sein lassen, wenigstens eine kleine Zahl von guten Werken ihrer hervorragendsten Meister für seine Galerie zu gewinnen.

Freilich, ob der „Lachende Burfsche“ von Hals wirklich von dem großen tonangebenden Meister dieser ersten Blüthezeit der holländischen Kunst, vom älteren Frans Hals herrührt, wie der Besitzer glaubt, möchte ich bezweifeln. Allerdings ist das Motiv, sind der Typus des Burfschen wie die Auffassung und Behandlung ganz im Charakter des Frans Hals, aber in jeder Beziehung geringer als in seinen

¹ Die letzte Ziffer ist nicht ganz klar.

zweifellosen Gemälden. Das heitere Lachen hat etwas Gezwungenes; und die Art, wie die Farben in einzelnen Klexen nebeneinander gefetzt sind, erscheint als angelernt und gefucht und wirkt dadurch, trotz aller Breite und Flüchtigkeit, beinahe kleinlich. Bezeichnete Bilder dieser Art, die unter den Augen des Vaters entstanden sein können und in der Erscheinung dessen Gemälden täuschend ähnlich sehen, sind ja in der neueren Zeit von verschiedenen Söhnen des Frans Hals bekannt geworden: von Herman Hals, von Johannes und Reynier Hals habe ich in meinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ (S. 100 ff.) solche Bilder, mit der Namensaufschrift oder den Monogrammen der betreffenden Künstler, nachgewiesen. Nur über den gleichnamigen Sohn des Meisters, über den jüngeren Frans Hals, sind wir noch am stärksten im Unklaren, obgleich gerade ihm die meisten und verschiedenartigsten Gemälde zugeschrieben werden. Denn einmal ist das Monogramm, welches auf verschiedenen genreartigen Studienköpfen vorkommt, die ihm zugeschrieben werden, mit dem einen Monogramme seines Vaters identisch; andererseits ist keineswegs zweifellos festzustellen, ob die mit einem ganz abweichenden eigenthümlichen Monogramm



Frans Hals, „Lachender Burfche“.

ganzen Namen bezeichnetes Bild sich in der Galerie zu Schwerin befindet. Der lachende Knabe in der Sammlung Wesselhoeft trägt die Inschrift:

f. hals.

16 23

deren Echtheit ich, wenigstens für die Jahreszahl, nicht verbürgen möchte.

Unter mehreren Gemälden der älteren holländischen Landschafterschule gebührt der „Stillen See“ von SIMON DE VLEGER der Vorzug. Herr Wesselhoeft erwarb das Gemälde vor sieben oder acht Jahren

gezeichneten malerischen Stillleben, welche jetzt als Werke des jüngeren Frans Hals gelten, wirklich diesem Künstler zugeschrieben werden können, dessen Vor- und Zuname ja in der That gerade aus den einzelnen Buchstaben jenes Monogrammes herausgelesen werden kann. Zweifellos von der Hand dieses jüngeren Frans Hals sind nur jene Sitzenbilder mit wenigen Figuren in der Art der frühesten Gemälde des Jan Molenaer, von denen ein mit dem



DAS SCHLÖSSEN AN DER MAAS.

auf einer Verfeigerung zu Frankfurt am Main. Es ist ein charakteristisches Werk der späteren Zeit des Künstlers. Der volle Zauber desselben ist in Hecht's Radirung zum Ausdruck gebracht. Der breite Schein eines heißen sonnigen Sommertages lagert auf der trägen Wasserfläche, welche die Farben wie in einem goldenen Spiegel auffängt und leuchtend zurücktrahlt. Die durchsichtigen grauen Mitteltöne und die klaren schwärzlichen Schatten bilden den malerisch trefflich abgewogenen Gegenatz gegen diese goldige Lichtmaße. In solchen Gemälden steht der Künstler dem Albert Cuijp nahe und ist er der unmittelbare Vorläufer und wohl auch das Vorbild des Jan van der Cappelle. Mit derselben Meisterchaft, wie diese heitere Stille des Meeres, deren sonniges Licht eine eigenthümlich befeigende Stimmung im Beschauer reflectirt, malte De Vlieger das Meer bald im bunten Festschmucke, belebt durch hunderte von Schiffen und Boten mit farbigen Flaggen und Wimpeln, bald im fahlen Licht eines trüben Herbsttages bei kalter scharfer Brise, oder selbst in höchster Aufregung, vom Sturme gepeitscht und durch das unheimliche Aufleuchten des Blitzes erhellt, die Schiffe auf den thurm hohen Wellen herrenlos der Felsenküste zutreibend. Jene farbigen, sonnigen Bilder der stillen See gehören fast ausnahmslos der späteren Zeit des Künstlers, den Vierziger und Fünfziger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts an; die einfarbigen Motive des bewegten Meeres schildert er dagegen mit Vorliebe in feiner Jugend. Seltener begegnen wir dem mannigfaltig begabten Künstler in einem Wintermotiv oder in einem Gemälde von einfach landschaftlichem Vorwurf, wie er sie in seinen häufig vorkommenden Zeichnungen gerade bevorzugt. Hier ist er in der Schilderung heimlichen Waldesdunkels und üppigen Baumwuchses ein Vorläufer von Antony Waterloo und Jacob van Ruysdael. Vor diesen Landschaftern hat er aber noch ein feines Verständniß auch für die belebte Natur voraus: seine Staffagen, die in der früheren Zeit gelegentlich den wichtigsten Theil des Bildes ausmachen, sind ebenso charakteristisch wie malerisch gezeichnet; und von feinem Verständniß der Thierwelt geben namentlich seine Radirungen von Federvieh das beste Zeugniß.

5 DE VIEGER.

Waagen nennt den Simon de Vlieger einen Schüler des Jan van Goyen; aber soweit sich diese beiden Künstler überhaupt ähnlich sind, lassen sie sich vielleicht richtiger als gleichzeitige Meister ein und derselben Richtung der holländischen Landschaftsmalerei bezeichnen. Daß sie gleichzeitig sind, beweisen die Daten auf den Bildern, welche — soweit ich sie habe verfolgen können — bei beiden genau denselben Zeitraum umfassen: vom Jahre 1620 bis 1656. Darnach ergibt sich die alte Angabe, daß Vlieger 1612 geboren sei als hinfällig, was hoffentlich bald durch die Archivarbeiten von A. Bredius in Amsterdam bestätigt werden wird. Es sind oft recht eigenthümliche Dinge, welche dieser rüftige Forscher und seine holländischen Collegen neben den nüchternen Daten von Geburt und Tod, Heirat, Kindtaufen, Mieths- und Kaufcontracten u. s. f. über die Künstler zu Tage fördern. Die meisten der großen holländischen Künstler sind uns so an's Herz gewachsen, daß wir sie uns gern so ehrbar und geehrt, so überhäuft von Geld und Gunst der Reichen und Großen ihrer Zeit denken wie unsere modernen Künstler. Aber als Malerfürsten, wie Tizian und Rubens, als verhätschelte Fürstengünstlinge, wie van Dijk, erscheinen nur wenige unter den alten Künstlern im unbarmherzigen Lichte der Urkunden. Recht traurig ist es oft den Ersten und Edelsten unter ihnen gegangen: Rembrandt's vielfache Noth und Trübsal sind bekannt; Jacob van Ruysdael wurde auf Verwendung seiner Glaubensgenossen, der Mennoniten in Amsterdam, in das Armenhaus seiner Vaterstadt Haarlem aufgenommen, in dem er nach einem halben Jahre verstarb; Hobbema — so erfahren wir aus der neuen archivalischen Zeitschrift „Oud Holland“ — zog es vor, für ein dürftiges Gehalt fast vierzig Jahre lang vom Morgen bis zum Abend sich als Weinmeister in Amsterdam mit dem Eintreiben der städtischen Steuer auf den Wein abzuplagen, um nicht auf den dürftigen Erlös

feiner Landschaften angewiesen zu sein, die heute mit dem Tausendfachen von dem, was der Künstler seiner Zeit dafür erhielt, gezahlt werden. Und wie zahlreich sind nach den Notariatsacten die Schuldenregister, die Pfändungen und Bankerotte unter den holländischen Künstlern der Blüthezeit!

Auch JAN VAN GOYEN gehört zu den Meistern, deren letzte Lebensjahre durch alle Kümmernisse eines Vermögensverfalles und schließlich eines Bankerotts verbittert wurden — freilich nicht ohne eigenes Verfehlen. Die zahlreichen Urkunden, welche Bredius im Haager Notariatsarchiv über den Künstler aufgefunden hat, lehren uns denselben nämlich als einen leidenschaftlichen und unverbeßerlichen Häuferspeculanten kennen: ein Grundstück kauft er nach dem andern, erbaut ein Haus nach dem andern, bis die große Handelskrise, welche namentlich auf Holland um die Mitte des Jahrhunderts in empfindlicher



Salomon van Ruysdael, „Das Fluthufer“.

Weise lastete, auch seinen Speculationen ein trauriges Ende bereitete. Ein Zeugniß für diese seine Leidenschaft fand ich gelegentlich in einem der kleinen Taschenkizzenbücher, die von J. van Goyen im Städelschen Museum und bei Herrn E. Warneck in Paris erhalten sind. Dieses letztere enthält unter allerlei ganz flüchtig notirten Veduten oder der Natur abgelauchten Stimmungen, die der Künstler nieder schrieb, wo er ging und stand, einige Blätter mit Plänen von Häusern, Entwürfen von Zimmereinrichtungen und anderen Gedanken und Sorgen eines Bauherrn. Die Gemälde des Künstlers, welche bei anderen gleichzeitigen Malern, wie J. van Ruysdael oder Rembrandt, in so hohem Grade der Ausdruck ihrer Stimmung sind, werden uns freilich von jenen Plagen und Sorgen des van Goyen nichts verrathen. Gerade seine späteren Bilder sind besonders leuchtend und sonnig in der Wirkung, Meisterwerke feinsten Tonmalerei und von freier geistvollster Behandlung. Ein tüchtiges kleines Bild

der Art ist das „Bollwerk am Canal“, dessen hellblonder Ton der Färbung und leichte, zeichnende Behandlungsweise die Entfremdung etwa in die Mitte der Vierziger Jahre setzen lassen.

VG

Mit Jan van Goyen, oder wenigstens kurz nach ihm, ist auch ein sehr verwandter gleichzeitiger holländischer Landschaftsmaler wieder zur Geltung gekommen, SALOMON VAN RUYSDAEL. Früher nur beiläufig als Onkel des Jacob van Ruysdael genannt, ist er jetzt, bei der verwandten Richtung unferer modernen Kunst, zuweilen so sehr überschätzt, daß seine Bilder um das Doppelte und Dreifache höher bezahlt werden als die Gemälde seines großen Neffen. So erzielte zum Beispiel eines seiner Gemälde, und zwar nicht ein besonders ausgezeichnetes, auf der Versteigerung J. Wilson in Paris im Jahre 1881 die Summe von 32.000 Francs, während ein sehr gutes größeres Waldinterieur von Jacob van Ruysdael nur mit 12.500 Francs bezahlt wurde. Der Künstler ist nun eben nicht „in der Mode“ — so pflegt man zur Entschuldigung zu sagen —, und seine Bilder überfluthen daher förmlich den Pariser Markt, während Salomon noch immer „stark gesucht“ ist. Das Bild in der Wesselhoef'schen Sammlung trägt neben dem Monogramm die Jahreszahl 1641; es ist also aus der mittleren Zeit. Doch hat es keineswegs den etwas eintönigen strohgelben Ton und die matte Färbung, welche manche Bilder dieser Jahre unvortheilhaft auszeichnen; es nähert sich vielmehr durch die kräftigen schwärzlich-grünen Schatten im Baumschlag und die hellen Reflexe im Wasser schon der kräftigen stimmungsvollen Wirkung seiner späteren vorzüglichsten Gemälde.

S.R. 1645

Ein Stilleben von der Hand des CLAAS HEDA, welches einen Frühstückstisch mit einigen Früchten, Austern, Brod und anderer Zukost neben Pokal und Römer zeigt, gibt einen guten Begriff von der malerischen Anordnung und Behandlung dieser Gattung von Bildern in der ersten Blüthezeit der holländischen Malerei. Zugleich bietet es auch einen Fingerzeig für die oben berührte Frage, weshalb es manchem Künstler jener Zeit oft so schlecht erging und gestattet die Vermuthung, daß es demselben wohl nicht immer so knapp ergangen ist; die Thatfache, daß Adriaen Brouwer im Gefängniß zu Antwerpen nach etwa einem halben Jahre ein Darlehen von 600 fl. aufnehmen mußte, um damit „seine Zehrung im Gefängniß“ zu zahlen, ist ein lautredendes Zeugniß dafür.



DIE BLÜTHEZEIT
DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI.

DIE BILDNISSMALER. — REMBRANDT UND SEINE SCHÜLER.

ALLEN voran in dieser Epoche der holländischen Malerei, die zugleich eine der glänzendsten Epochen der Kunstgeschichte überhaupt ist, muß REMBRANDT VAN RYN genannt werden. Auch von ihm kann die Wesselhoef'sche Sammlung ein echtes Gemälde, ein Werk von tadelloser Erhaltung aufweisen: das Bildniß von Maurits Huygens, bezeichnet

*R. van Ryn
1632*

Freilich, den Künstler, der die holländische Malerei in eine völlig neue Bahn leitete und zu einer Blüthe entfaltete, deren Werke den Vergleich mit den Meisterwerken aller Zeiten bestehen, vermögen wir in diesem Jugendwerke noch nicht zu erkennen. Ich habe an dieser Stelle¹ vor einigen Jahren den Nachweis zu führen gesucht, aus wie kleinen Anfängen der junge Rembrandt sich in fast zehnjährigem Ringen zu der Eigenart emporarbeitete, in welcher er uns Allen vertraut ist. War doch auch der Künstler, auf welchen Rembrandt's Anfänge zurückgehen, der Deutsche Adam Elsheimer, ein schlichter Kleinmeister; und die Schüler desselben, bei denen Rembrandt in die Lehre ging, überfetzten seine märchenhaften Phantasiestücke in plumpe Bauernfcherze, verkehrten seine miniaturartig feine und doch geistreiche Malweise in eine derbe und lotterige und dabei doch kleinliche Behandlung. Es gehörte ein Genie wie Rembrandt dazu, um in solcher Schule nicht im Keime erstickt zu werden und vielmehr die einzelnen guten Körner darin zu entdecken und in großartigster Weise zu entfalten.

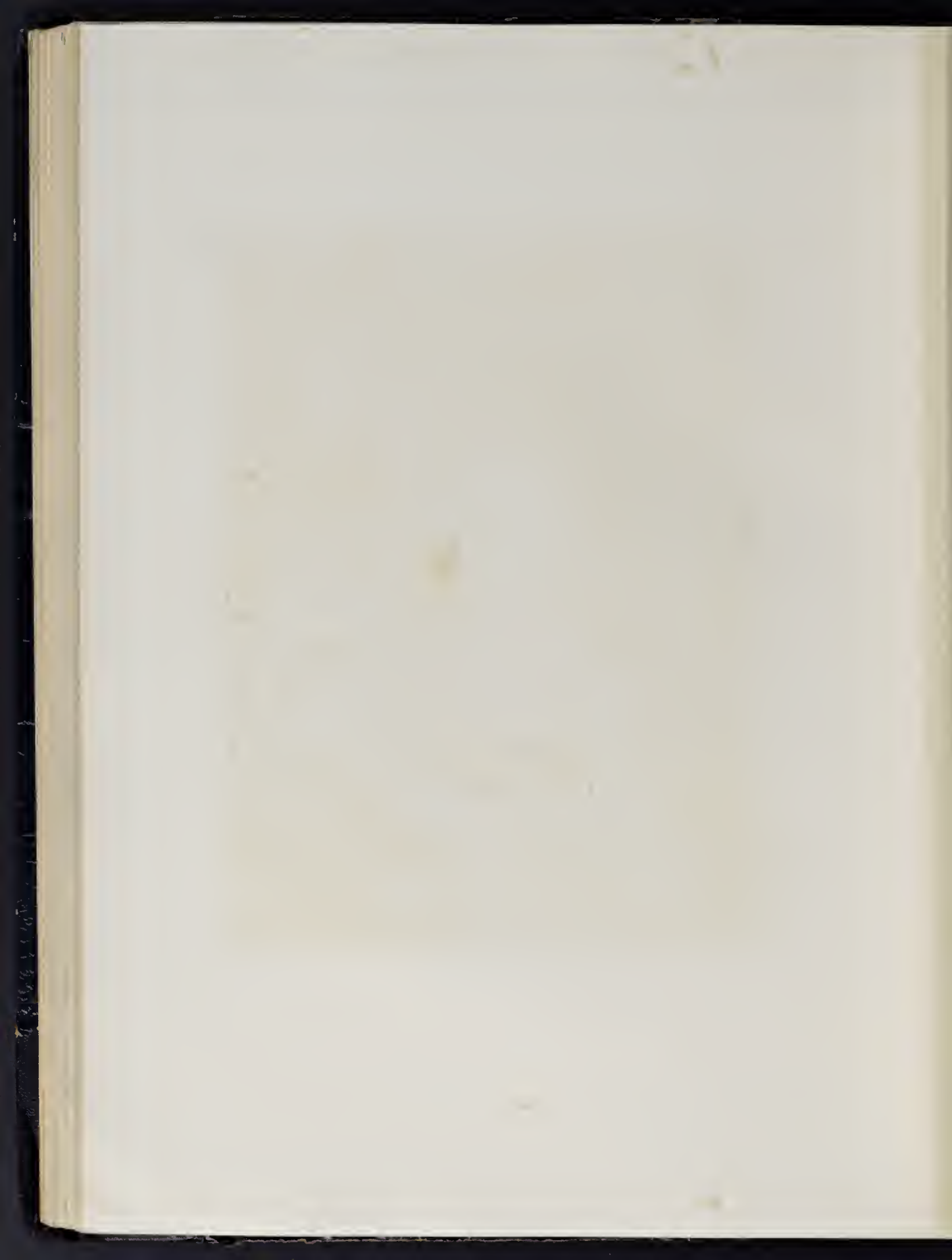
Das Bildniß des Maurits Huygens, welches in Hecht's wirkungsvoller Radirung vor uns liegt, ist eines der frühesten eigentlichen Bildnisse Rembrandt's und verräth daher noch in verschiedenen Zügen die Einflüsse seiner Lehrjahre. So in dem kleinen Format, im Verstecken der Hände, obgleich der Dargestellte in halber Figur wiedergegeben ist, in der theilweise noch mangelhaften Zeichnung des Körpers und der Kleidung, im Oval des Kopfes, den stechenden großen Augen und namentlich in den durchgehend rundlichen, knubbeligen Formen des Gesichts und der Gewandung; Eigenschaften, die eine handwerksmäßige Angewöhnung der Schule verrathen, welche Rembrandt eben durchgemacht hatte, und die namentlich der Bildnißdarstellung schaden mußten. In naiver treffender Wiedergabe der Persönlichkeit liefs sich der junge Künstler bei seiner Übersiedlung nach Amsterdam im Jahre 1632 (oder schon 1631) mit dem bekanntesten Bildnißmaler der Stadt in dieser Zeit, Thomas de Keyser, noch keineswegs vergleichen. Aber gerade das vorliegende Porträt beweist zugleich, daß die Gönner Rembrandt's recht daran thaten, den Künstler zur Übersiedlung nach Amsterdam zu bestimmen. Denn abgesehen davon, daß Rembrandt hier schon in der Beherrschung der malerischen Mittel sich mit den größten Meistern der älteren holländischen Schule messen kann, hatte er in dem ihm ganz eigenen, in diesem Bilde schon sehr entwickelten Helldunkel das Mittel gefunden, das Innere des Menschen zu offenbaren, sein Gemüthsleben zu schildern und damit die Kunst um eine ganz neue Seite zu bereichern.

Die Persönlichkeit des Dargestellten, der zu Hollands bekanntesten Staatsmännern gehört, wird uns durch eine alte Inschrift auf der Rückseite der Holztafel gesichert: „M. Huygens Secretaris van

¹ Graphische Kunst 1882 „Jugendwerke des Rembrandt van Ryn“.



BILDNISS DES MARINUS HUYGENS.





M. BÜSSENDE MAGDALENA

— 21 —

den Raad van Staten in den Hage⁶⁶. Bei den Beziehungen, in denen der Künstler damals zu ihm wie zu seinem Bruder Constantin Huygens stand, ist es zu verwundern, daß Rembrandt, als er sich entschloß, seine Heimathstadt zu verlassen, sich nach Amsterdam und nicht nach dem Haag wandte. Vielleicht war es die Aussicht auf lohnendere Beschäftigung, vielleicht das Streben nach größerer Freiheit, oder es waren beide Rücksichten, welche ihn die reiche Handelsstadt der Residenzstadt vorziehen ließen.

Wäre uns von Rembrandt auch nicht eine unverhältnißmäßig große Zahl von fast ausnahmslos bezeichneten Jugendwerken erhalten, so würde uns doch ein halbwegs richtiger Schluß auf seine eigene Ausbildung schon aus dem Charakter der Gemälde seiner ersten Schüler gestattet sein, jener Schüler, welche sich um den kaum Zwanzigjährigen in Leiden sammelten: Gerard Dou, Willem de Poorter und theilweise auch Jacob de Wet. Ihre Vorliebe für kleines Format und kleine Figuren, der kühle Ton ihrer Gemälde, die fleißige Durchführung derselben, die hohen Räume, in welchen sie ihre Compositionen anordnen, in ihrer früheren Zeit meist auch die Motive, sind Eigenthümlichkeiten, welche auch ihrem Lehrer in der gleichen Zeit gemein sind. Bei GERARD DOU sind solche Motive, welche er seinem Meister entlehnt, die Eremiten und heiligen Büsser und Büsserinnen. Herr Wesselhoft besitzt ein sehr charakteristisches, reizvolles Bildchen dieser Art von G. Dou, die büßende Magdalena; ein bekanntes Werk derselben, das sich im vorigen Jahrhundert in den Kabinetten von Schuylenburg und Duc de Praslin befand und 1833 mit der Sammlung Goll van Frankenstein versteigert wurde. Das trefflich erhaltene Bild ist in einem kühlen hellblonden Ton gehalten und, trotz sorgfältigster Vollendung, doch dünn und flüchtig fast ohne Anwendung von positiven Farben gemalt. Nach dieser Färbung und Behandlung läßt sich daselbe etwa in den Anfang der Vierziger Jahre des siebenzehnten Jahrhunderts setzen. Kühn's Radirung giebt das Bild trefflich wieder.

Daß sich um Rembrandt etwa zwei Jahrzehnte später, um die Mitte des Jahrhunderts eine zweite Reihe von Genre- und Kleinmalern im besten Sinne versammelt oder wenigstens sich ihm anschließt, erklärt sich wieder aus der Richtung seiner Kunst in dieser Zeit. In der Mitte seiner Laufbahn und auf der Höhe seines Kunstvermögens sehen wir nämlich den Meister sich wieder mit Vorliebe der Darstellung im Kleinen zuwenden und in dieser Form die einfachsten Motive der Bibel durch Costüm und Ort, wie durch den Schatz einfacher, aber tief empfundener menschlicher Gefühle seiner Zeit so nahe bringen und malerisch durch Pracht der Farbe und Zauber des Helldunkels so überwältigend ausstatten, daß die Schilderung des holländischen Heims und des holländischen Familienlebens als eine besondere Gattung des Sittenlebens unmittelbar und beinahe nothwendig daraus entstehen mußte. Nicolaus Maes, der Delft'sche Jan Vermeer und Peeter de Hooch (theilweise auch der Lehrer Vermeer's und vielleicht auch P. de Hooch's, Karel Fabritius), fast von gleichem Alter, entwickeln gleichzeitig, jeder in eigenartiger und meisterhafter Weise, diese nach ihrem hohen inneren wie malerischen Werthe erst in neuester Zeit gewürdigte Richtung der holländischen Malerei. Von allen diesen Künstlern hat die Wesselhoft'sche Sammlung wenigstens je ein Gemälde zu verzeichnen.

Freilich, in dem Bildniß von NICOLAUS MAES, welches einen jungen Mann in etwa halber Lebensgröße darstellt und die Bezeichnung N. MAES trägt, ist der Nachfolger Rembrandt's kaum noch zu entdecken. In der That werden diese Bildnisse mehrfach als Werke des „Rembrandt'schen Maes“ befritten, und dieser angebliche, sonst ganz unbekanntes Bildnißmaler pflegt im Kunsthandel als der Brüsseler Maes bezeichnet zu werden. Jedoch mit Unrecht, wie ich glaube. Denn abgesehen davon, daß uns bisher jeder urkundliche Anhalt für die Existenz eines zweiten, gleichzeitigen und gleichnamigen Künstlers fehlt, ist auch die Bezeichnung auf den Bildern genau die gleiche wie auf jenen Genrebildern unter Rembrandt's

Einfluss, und — was wichtiger ist — es lassen sich eine Anzahl solcher späterer Bildnisse nachweisen, in denen zugleich der Nachfolger Rembrandt's noch deutlich zu erkennen ist. Ich nenne als solches, da es sich in einer bekannten öffentlichen Sammlung befindet, das Bildniß eines jungen Mannes in der Galerie zu Braunschweig. Auch bezeugt ja Houbraken, welcher, nach den genauen Daten, die er von dem Leben des N. Maes gibt, über den Künstler gut orientirt gewesen zu sein scheint, daß Maes sich einige Zeit in Antwerpen aufgehalten hat, um die Kunstweise von Rubens und seiner Schüler kennen zu lernen, sowie daß er dort besonders zu Jordaens in Beziehung trat. Den Einfluss von Jordaens, der sich etwa gleichzeitig auch bei dem Amsterdamer Bildnißmaler Johann van Noordt geltend macht, bekunden aber gerade diese späteren Bildnisse des N. Maes auf das Deutlichste.

Die kleine Straßensansicht des Delft'schen JAN VERMEER ist in der Radirung von Hecht mit dem ganzen Reiz des Originals wiedergegeben. Das anspruchslose Motiv, wohl ein Motiv aus Delft, wird in jedem Beschauer die Erinnerung an den malerischen Zauber der kleinen holländischen Städte zurückrufen: die engen Straßens mit ihren alten rothen Backsteinbauten, den hohen Giebeln, den blauen oder rothen Schiefdächern, den Vorläden mit Holzüberdachung — das Ganze im dunfligen Schimmer der feuchten Meeresluft. Der bekannte Pariser Revolutionsmann von 1848, der Freund von Blanqui T. Thoré, der uns unter seinem Schriftstellerpseudonym W. Burger geläufiger ist, hat in seiner trefflichen Arbeit über den Delft'schen Vermeer auch dieses Bild schon beschrieben und hat zugleich nachgewiesen, das auf der Versteigerung von Vermeer's künstlerischem Nachlaß, zu Amsterdam im Jahre 1696, mehrere derartige „Ansichten von Häusern in Delft“ von des Künstlers Hand vorkamen. Das Zeugniß dieses Versteigerungskataloges muß uns alle Zweifel darüber nehmen, ob dieser Maler der Straßensansichten, die sich jetzt sämmtlich in Privatbesitz befinden (drei allein bei Madame Lacroix in Paris, welcher Burger seine interessante Gemäldesammlung vermacht hat), wirklich derselbe Meister sei, wie der Maler der „Ansicht von Delft“ in der Galerie des Haag und der köstlichen Sittenbilder in der Art des P. de Hooch, von denen die Meisterwerke in den Galerien zu Dresden, Paris, Braunschweig, Berlin, bei Six, Graf Czernin u. s. f. allgemein bekannt sind. Die mattere Färbung, die flüssige Pinselführung, die untergeordneten, nur als Staffage behandelten Figuren, selbst das abweichende (vielleicht durch Restauration etwas entstellte) Monogramm

v MEER
1615

könnten sonst wohl Zweifel aufkommen lassen. In der malerischen Wirkung verrathen diese einfachen Bildchen, denen man Unrecht thun würde, wenn man sie mit Gemälden wie die „Ansicht von Delft“ im Haag oder das Six'sche „Milchmädchen“ vergleichen wollte, sowohl durch die künstlerische Auffassung wie die malerische Wiedergabe des anspruchslosen Motivs, ein ganz hervorragendes malerisches Talent, unter dessen Hand jede schlichte Studie gewissermaßen unwillkürlich zum fertigen Bilde wurde. So auch diese kleine Perle der Wesselhoef'schen Galerie, welche aus der Sammlung J. Slagregen in Amsterdam stammt.

Aus einer holländischen Sammlung, von G. Koopman in Utrecht, erwarb der verstorbene Gründer der Galerie auch das etwas umfangreichere Gemälde des PEETER DE HOCH: eine Dame geht einem jungen Mann entgegen, der, mit einem Brief in der Hand, in die Thür tritt. Das Bild trägt die Bezeichnung:

Pd.hooch

Farbgebung wie Lichtwirkung und Helldunkel sind bei P. de Hooch und Vermeer so verwandt, daß es begreiflich ist, wenn ihre Bilder, zumal bei den gleichen Motiven, häufig verwechselt werden, und daß

der Eine über den Andern fast vergessen wurde. Werden doch heute noch ein paar Meisterwerke des P. de Hooch, die „Familie im Garten“ in der Akademie zu Wien und das Deleffert'sche „Interieur“, welches 1883 wieder mit der Sammlung Narischkin in Paris zur Versteigerung kam, regelmäßig dem Delft'schen Vermeer zugeschrieben, während unter anderem bis vor Kurzem ein Hauptwerk des Letzteren, „Die Briefleferin“ in der Dresdener Galerie, als ein Werk des P. de Hooch galt. In dem hiesigen Bilde verräth sich De Hooch auf den ersten Blick: die reichen Localfarben, in denen Gelb und Roth vorherrschen, der Durchblick in ein zweites Zimmer, sowie der kleine Ausblick durch eine Thür auf die StraÙe, die Einrichtung der Zimmer, die Costüme und selbst die Typen der Figuren sind uns aus anderen bekannten Bildern des De Hooch vertraut und nur ihm eigenthümlich, nicht auch dem Delft'schen Vermeer. Der schon etwas kühle bläuliche Ton in den Schatten und die mattere Wirkung des Sonnenlichtes lassen schon auf ein Werk der späteren Zeit, etwa um die Mitte oder gegen das Ende der Sechzigerjahre, schließen; und diese Zeitbestimmung bestätigen auch die Costüme. Die Erhaltung des Bildes ist, was eigentlich kaum bei einem Gemälde der Sammlung besonders bemerkt zu werden braucht, eine tadellose.

Der „Nachtwache“ Rembrandt's gegenüber war bis vor wenigen Wochen im Trippenhuys zu Amsterdam das „Friedensmahl“ von BARTHOLOMEUS VAN DER HELST aufgestellt. Der Vergleich, welchen die Direction der Sammlung bei dieser Aufstellung zwischen dem „Friedensmahle“ und Rembrandt's berühmtesten und umfangreichsten Meisterwerke herausfordern wollte, wird bei den meisten Betrachtern zu Gunsten des Gemäldes von van der Helst ausfallen, wovon sich Jeder überzeugen konnte, der eine Zeit lang bei stärkerem Besuche das Publicum in diesem Ehrensaale des Trippenhuys beobachtet hat. Diese Erscheinung allein aus dem Mangel an künstlerischem Sinn oder künstlerischer Erziehung im großen Publicum zu erklären, sind wir, glaube ich, nicht berechtigt; es liegt einer solchen Werthschätzung in diesem besonderen Falle und überhaupt bei einem Vergleich zwischen B. van der Helst und Rembrandt als Bildnißmaler doch auch eine gewisse Berechtigung zu Grunde. Rembrandt's Auffassung und seine Darstellungsmittel, namentlich sein Helldunkel, konnten der naiven und treuen Schilderung der Persönlichkeit leicht gefährlich werden, da sie, der Steigerung und treffenden Wirkung des geistigen Ausdruckes zu Liebe, auf die Wiedergabe von manchem Detail verzichtet, welches bei dem Porträt nicht ohne Bedeutung ist. Gerade in der „Nachtwache“ ist dies, wie mir scheint, bei verschiedenen Köpfen der Schützen zum Schaden ihrer bildnißartigen Wirkung geschehen. Das kann man dem „Friedensmahl“ wahrlich nicht vorwerfen. Van der Helst ist hier, wie überhaupt in seinen Gemälden, ein so treuer Beobachter der Persönlichkeit in ihrer ganzen Erscheinung, mit allen ihren Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten bis zu den Kleidern und Schmuckstücken, daß seine Bildnisse sofort überzeugend zum Beschauer sprechen: so und ganz so hat der betreffende Mynheer ausgesehen, so hat er sich bewegt und so sich getragen. Der feine malerische Sinn in der reichen Färbung, die elegante und zugleich leichte Behandlung, welche namentlich in einer glänzenden Wiedergabe der Stoffe zur Geltung kommt und dadurch besonders bestechend wirkt, entsprechen der lebendigen Auffassung. Freilich erscheint dieselbe, verglichen mit der Auffassung in dem Bildnisse eines Frans Hals, Thomas de Keyser oder gar Rembrandt, etwas hausbacken, aber mit einer Beimischung von Behäbigkeit und Jovialität, die uns damit ausöhnt. Auch bietet der Künstler uns in dieser eigenthümlichen Mischung von philiströsem Behagen und kleinbürgerlichem Stolz mit Freimuth, Humor, Energie und Weltkenntniß ein treffendes Bild des Holländers zur Zeit der Blüthe des Freistaates.

Waagen's Katalog der Sammlung Wesselhoest weist zwei Bildnisse von der Hand des B. van der Helst auf. In dem Porträt eines „Mannes in kräftigem Alter“, welches Hudtwalker aus der Sammlung

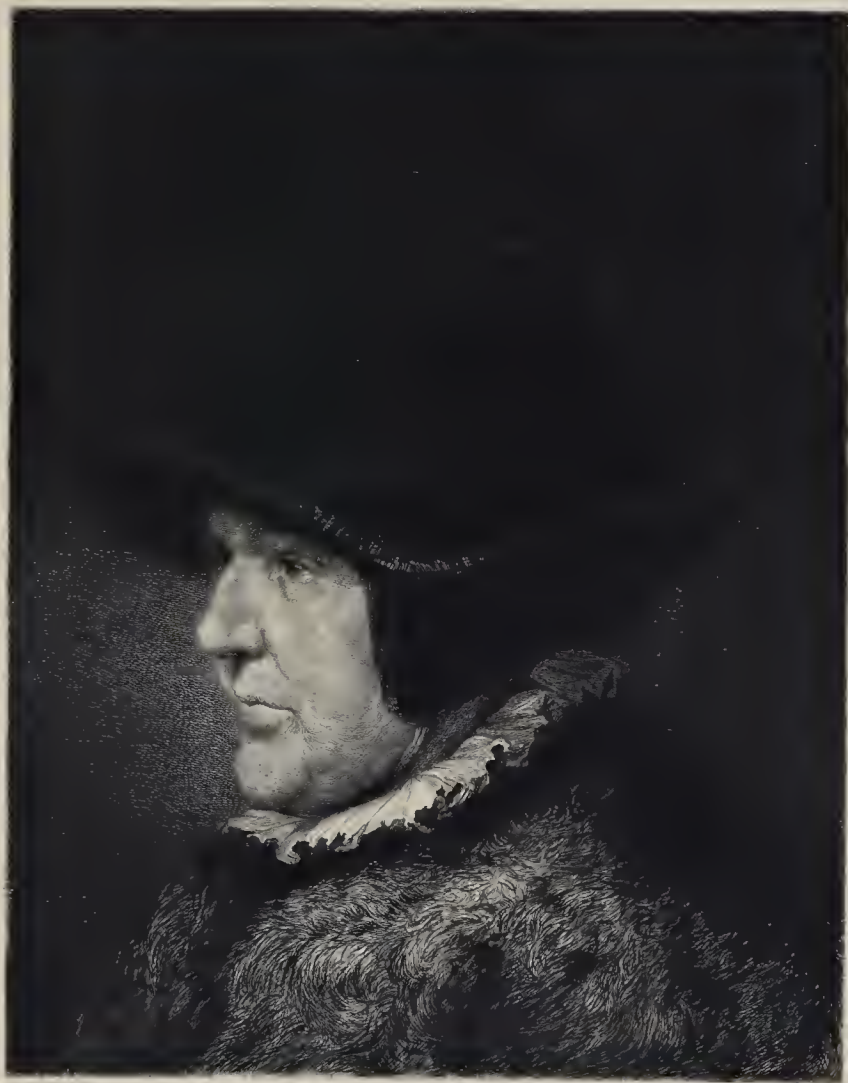
Molkenbuer in Amfterdam erworben hatte, haben wir wohl ein Werk der früheren Zeit des Künftlers zu erkennen. Jedenfalls erſcheint derſelbe hier noch wenig charakteriſtiſch und ausgeprägt.

Ein zweifellos echtes und fehr bezeichnendes Werk des „Fenix der Niederländiſche Pourtrethilders“, wie Houbraken den van der Helſt nennt, iſt dagegen das groſſe Selbſtbildniß des Künftlers mit der Bezeichnung

B. Vander-neſt
1662

Der Künftler erſcheint hier als ein Mann von etwa fünfzig Jahren; ein Alter, welches auch die erſten genauen Daten beſtätigen, mit denen uns die neueſte holländiſche Urkundenforſchung über Ort und Zeit ſeiner Geburt und ſeiner Jugend bekannt gemacht hat. Bartholomeus war in der That ein Haarlemer von Geburt, wie man biſher vermuthete: bei ſeiner Verheirathung mit Anna du Pier aus Amfterdam, welche er hier am 6. Mai 1636 vollzog, wird er ausdrücklich als ein geborener Haarlemer bezeichnet. Dadurch widerlegt ſich auch die von Houbraken wiederholte Angabe Sandrart's, er habe im höheren Alter eine junge Frau geheirathet. Ein zweites Mal iſt aber der Künftler nicht vermählt geweſen; denn als er am 16. December 1670 in der Walenkerk zu Amfterdam beigefezt wurde, lebte Anna du Pier noch. Sie ſtarb am 12. April 1679 in dürftigen Verhältniſſen. Dieſer Umſtand ſcheint auch mit einer weiteren Mittheilung Sandrart's im Widerſpruch zu ſtehen, wonach der Künftler durch ſeine Bildniſſe viel Geld gewonnen hätte. Oder ſollte B. van der Helſt, als „fröhlicher Gefellſchafter“, nöch bei Lebzeiten dafür geforgt haben, daß die gewonnenen Schätze bald wieder unter das Volk kamen? Den Eindruck eines lebensluftigen, forgenfreien Charakters gewinnen wir in der That aus den heiteren Zügen dieſes Bildniſſes, aus den weichen, etwas aufgeſchwemmtten Formen des Kopfes. Dieſes ſorgloſe, joviale Weſen iſt lebendig und frei zum Ausdruck gebracht; und die Ausführung entſpricht in ihrer decorativen Breite dieſer Auffaſſung. Die Wahl der abendlichen Beleuchtung hat das Bild mit einer Vorliebe der Bildniſſmaler der ſpäteren holländiſchen Schule gemein. Aber das warme Abendlicht, das auch das Geſicht mit einem röthlichen Ton übergießt, hat noch nicht den ſchweren undurchſichtigen Ton, welcher manche Bildniſſe dieſer Art, auch aus der ſpäteren Zeit des B. van der Helſt, empfindlich beeinträchtigt.

Ein tüchtiger holländiſcher Bildniſſmaler, etwa aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, verräth ſich auch in dem Porträt eines jüngeren Mannes mit breitem ſchwarzen Hut. Die Perſönlichkeit iſt in anſpruchsloſer Weiſe aufgefaßt, aber lebensvoll bei einfacher und ſolider Behandlung wiedergegeben. Wer der Künftler ſein mag, darüber vermag ich nicht einmal eine Vermuthung auszusprechen. Zu den bekannteren Bildniſſmalern gehört er jedenfalls nicht; aber Holland beſaß, namentlich in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, eine Fülle talentvoller und tüchtiger Porträtmaler, von welchen uns nur eine Anzahl der in den größeren Städten lebenden Künftler geläufig zu ſein pflegen. Wenn man bis in die Sitzungſäle der Rathhäuſer, der Kranken- und Waifenhäuſer und in die Galerien der abgelegenen kleinen Städte Hollands hineindringt, ſo wird man faſt regelmäſig durch neue Namen überrachzt; und gerade in den ſtattlichen Bildniſſen der Regenten und Schützen von der Hand ſonſt faſt unbekannter Künftler wird man am ſtärkſten inne, wie maleriſch das holländiſche Volk empfand, und welche Fülle tüchtiger maleriſcher Kenntniſſe ſelbſt in den kleinſten Städten zu finden war. Was



BILDNISS EINER ALTEN DAME.

[Faint, illegible handwriting, possibly bleed-through from the reverse side of the page]



BILDNISS DES JEAN RÖVER.

Verlag der Buchhandlung für vormalig Kaiser in Wien

von Einzelbildnissen solcher Localmaler auferhalb ihrer Heimat vorkommt, wird dann in den meisten Fällen — falls der Künstler seinen Namen nicht auf dem Bilde angebracht hat — als das Werk des M. Mirevelt, des B. van der Helft u. f. f. ausgegeben.

Der Kopf einer hochbejahrten Frau in schwarzer Sammetkappe, welchen die Radirung von Doris Raab wiedergibt, ist von Waagen als ein Werk des Albert Cuijp bestimmt worden. Ich kann auch dieser Bestimmung Waagen's nicht ganz beistimmen; Auffassung wie Behandlung sind in den wenigen echten Bildnissen von der Hand dieses Künstlers wesentlich anders als in unserm Bildniß; insbesondere sind sie energischer und von einem stärker ausgebildeten Helldunkel. Ich möchte vielmehr die Hand von Albert's Vater, JAN GERRITZ CUIJP darin erkennen, woraus sich auch die nicht zu leugnende Verwandtschaft mit früheren Bildnissen des Sohnes erklären würde. In den späteren, besonders zahlreich auf uns gekommenen Werken dieses tüchtigen Bildnißmalers der Stadt Dortrecht beobachten wir die gleiche Abhängigkeit von Rembrandt in dem einfallenden Licht, dem warmen Ton, der weichen malerischen Behandlung. Nur selten kommen aber seine Bildnisse auch in der zum Herzen sprechenden Auffassung dem großen jüngeren Meister so nahe wie in diesem Frauenkopfe, dessen feine Züge noch zur Verstärkung der ansprechenden Wirkung beitragen.



DIE GENREMALER.

Die Wesselhoeft'sche Galerie besitzt auch mehrere besonders ausgezeichnete kleinere genreartige Bildnisse. Die Eigenthümlichkeit, das Portrait in kleinerem Mafsstabe wiederzugeben und dadurch wie durch die Umgebung und das Beiwerk demselben einen sittenbildlichen Charakter aufzuprägen, ist nicht etwa — wie gewöhnlich angenommen wird — erst eine Eigenthümlichkeit der späteren holländischen Malerschule. Schon einige der älteren Bildnißmaler bevorzugen für das Portrait den kleinen Mafsstab; fo namentlich Thomas de Keyfer, dem auch Rembrandt darin in seiner früheren Zeit folgt. Aber auch die älteren Genremaler, namentlich die Maler der „Gefellschaftsstücke“, wählen begreiflicherweise, wenn sie einmal ein Porträt zu malen haben, mit Vorliebe daselbe Format, in welchem sie die Figuren auf ihren Sittenbildern wiederzugeben gewohnt sind; fo J. A. Duck, A. Palamedes, Codde u. A. Auch Terborch's Auffassung des Porträts ist ausgebildet worden unter der Einwirkung dieser Künstler, welche — wie wir jetzt mit Bestimmtheit behaupten können — auf die Entwicklung Terborch's von bestimmendem Einflusse gewesen sind. Mit ihnen hat der Künstler noch die außerordentliche Einfachheit und Anspruchslosigkeit in der Erscheinung dieser Bildnisse, sowohl in der Anordnung als in der Auffassung und Färbung derselben gemein; Eigenschaften, durch welche bis vor Kurzem die beträchtliche Zahl solcher Bildnisse von der Hand des Gerard Terborch so gut wie unbeachtet geblieben sind. Erst die Ausbildung des Geschmacks für das Malerische hat auch auf diese Werke des Künstlers die Aufmerksamkeit der Händler und Sammler gelenkt. In der Erkenntniß, dafs in der anscheinend so einfachen Erscheinung derselben sich der gleiche ausgefucht feine malerische Sinn verbirgt, wie in den sittenbildlichen Darstellungen des Künstlers, der jedoch zur Hebung der vornehmen Erscheinung der Persönlichkeit auf jeden stärkeren Farbenreiz verzichtet, haben in den letzten beiden Jahrzehnten mehrere Duzend solcher kleiner Bildnisse, meist in ganzer Figur, ihren Weg aus dem Besitz holländischer Familien in die gewähltesten Privatfammlungen und öffentlichen Galerien gefunden. So zählt zum Beispiel jetzt die Berliner Galerie nicht weniger als fünf solcher Bildnisse (eines derselben wegen schlechter Erhaltung im Magazin) und fast eben so viele befinden sich im Privatbesitz zu Berlin. Ein Hauptwerk dieser Art ist das Bildniß des Jan de Roever, Bürgermeisters von Deventer, welches Herr Wesselhoeft 1870 auf der Versteigerung der Rotterdamer Sammlung His-Blockhuifen in Paris erworben hat. Das Bildniß trägt die etwa gleichzeitige, aber anscheinend nicht von der Hand des Künstlers herrührende Aufschrift: „JOAN RÖVER, getrouwt met Wilhelmine ROVSE, Burgem: van Deventer en Scholtes van Colijnchate. obiit 20 Feb. 1661. geschildert door G. Terburg.“

Die Reize dieser Bildnisse kann weder der Stichel noch auch die Radirnadel voll wiedergeben, da sie vornehmlich in der Farbengebung beruhen. Deshalb ging selbst ein Künstler wie W. Hecht mit Widerstreben an die „undankbare“ Aufgabe. Trotzdem wird jeder, der das Gemälde kennt, oder der ähnliche Bildnisse des G. Terborch gesehen hat, Hecht's Radirung durch die Feinheit des Tons, Behandlung der Stoffe und namentlich durch Wiedergabe der vornehmen Erscheinung des Dargestellten als eine sehr erwünschte Gabe begrüßen. Auch das Original verzichtet ja fast vollständig auf positive Farben und ein wesentlicher Theil seines Reizes liegt gerade in dem malerischen Sinn, welchen die von Kopf bis zu Fuß in Schwarz gekleidete Figur auf einförmig grauer Wand durch die Mannigfaltigkeit der warmen und kalten Töne innerhalb dieser Farben, durch die Meisterchaft in der Behandlung der Stoffe und in der Ausbildung des Helldunkels bekundet. Diese Anspruchslosigkeit in der Anordnung und Färbung und die Wirkung, welche der Künstler damit zur Hebung der vornehmen und distinguirten Erscheinung der Persönlichkeit erzielt, verdankt Terborch theilweise gewifs dem Vorbilde des Frans

Hals, in dessen Nähe er mehrere Jahre seiner Lehrzeit unter Pieter Molyne verlebte. Sie nähert ihn aber in seinen Bildnissen, so verschieden sie im Maßstab und in der Ausführung sind, noch mehr dem Diego Velazquez; und da Terborch, wie uns seine Biographen erzählen und wie uns ein eben veröffentlichter Brief seines Vaters bestätigt (vgl. „Kunstfreund“, Juli 1885), längere Zeit sich in Spanien aufgehalten hat, so glaube ich, daß ein unmittelbarer Einfluß des Velazquez auf Terborch angenommen werden muß.

Als Bildnißmaler im großen Style erscheint Terborch, wenn wir seine Porträts mit den gleichzeitigen Bildnissen eines FRANS VAN MIERIS, C. Netscher oder anderer holländischen Sittenbildmaler vergleichen. Die Galerie Weffelhoef bietet dazu in mehreren besonders guten kleinen Bildnissen dieser Art die beste Gelegenheit. Auf der Versteigerung der bekannten Soederfchen Galerie 1859 zu Hannover ist zunächst das männliche Bildniß erworben, welches die Bezeichnung

F. Mieris
1670.

trägt. Auf der Adresse eines Briefes, welchen der Dargestellte, ein reich gekleideter, wohlbeleibter Mann im mittleren Alter, in der Hand hält, läßt sich der Name Koops und der Ort Leyden entziffern. Der Dargestellte war also ein Landsmann des Mieris. Auffassung und die malerischen Qualitäten des Bildes gibt die Radirung von W. Hecht ebenso treu als geistreich wieder. In dem Reichthum und in der Harmonie der Färbung, in der weichen malerischen Behandlung, dem emailartigen Farbenauftrag, der trefflichen Zeichnung steht dieses Bildchen, das kaum mehr als spanngroß ist, den berühmten Meisterwerken des Künstlers in den Galerien zu Dresden, München und Wien nicht nach, obgleich es bereits etwas später entstanden ist, als die meisten derselben. Und unter der genreartigen Anordnung und Durchführung hat doch die Wiedergabe der Individualität keine Einbuße erlitten.

Der Ruf des Frans Mieris, dessen Bilder seine Landsleute sowohl, als die fremden Potentaten, welche Holland bereisten, mit Gold aufwogen, ist auch seinen drei Söhnen zugute gekommen, welche nach dem frühen Tode des Vaters, wie die „Heredes Pauli Veronesi“ von den Motiven und Studien derselben einen möglichst ausgiebigen Gebrauch machten. Aber nur in den ersten Jahren, solange der Einfluß ihres Vaters und Lehrers noch in ihnen lebendig wirkte, haben sie — innerhalb der Grenze einer solchen fast knechtischen Nachahmung — gelegentlich ein gutes Bildchen gemalt, welches den geringeren spätem Arbeiten des alten Frans Mieris nahe kommt. Schon nach kurzer Zeit artet ihre Kunst mehr und mehr in Manier aus, so daß die meisten geleckten Gemälde des Jan und Willem Mieris, sowie des Sohnes von Willem, des jüngeren Frans Mieris, kaum über das Maß mittelmäßiger Dosenmalerei sich erheben. Besonders empfindlich stört daneben noch der lästerliche Sinn in manchem ihrer Motive, sowie der gänzliche Mangel an jedem malerischen Sinn. Dennoch waren ihre Bildchen nicht nur zu ihrer Zeit gefucht, sondern sind von den Privatammlern bis vor Kurzem stets mit ähnlichen Preisen bezahlt worden, wie die Gemälde des alten Frans Mieris. Namentlich in England beherrscht die traditionelle Bewunderung ihrer kleinlichen Machwerke die Sammler auch heute noch so sehr, daß selbst in einer so gewählten, mit dem besten Geschmack zusammengestellten Galerie, wie die von Sir Richard Wallace, noch verschiedene Gemälde von Willem Mieris und dem jüngeren Frans Mieris neben Meisterwerken ihres Vaters, des Gabriel Metsu, Terborch und aller anderen großen Meister des holländischen Sittenbildes hängen.

Auch Herr Hudtwalcker hat sich in der Bewunderung dieser Künstler offenbar dem Vorurtheile seiner Zeit gefügt; aber es macht seinem Geschmack alle Ehre, wenn wir sehen, eine wie glückliche Wahl er in den beiden Gemälden der Söhne des Frans Mieris getroffen hat. Das eine derselben ist wieder ein kleines Bildniß: ein junger Maler in feinem Schlafrocke und Barette behaglich in seinem

Atelier bei einer Thonpfeife ausruhend. Schon als ein Werk des zweiten, bereits mit dreißig Jahren verstorbenen Sohnes JAN VAN MIERIS, von dem nur einige wenige Bilder auf uns gekommen sind, bietet daselbe besonderes kunstgeschichtliches Interesse. Dieses steigert sich noch dadurch, daß wir nach Auffassung und Alter des Dargestellten das Selbstbildniß des Künstlers darin zu vermuthen berechtigt sind. Die Färbung ist noch klar und durchsichtig, die Behandlung frei von Ängstlichkeit und Glätte, die Auffassung athmet behaglich-philiströfe Anschauung. Bezeichnet ist das Bildchen

J. van Mieris 1688

Das Wesselhoef'sche Gemälde feines zwei Jahre jüngeren Bruders WILLEM VAN MIERIS, der erst im fünfundachtzigsten Lebensjahre zu Leyden starb und in seinen späteren Werken den Verfall des holländischen Sittenbildes mit am stärksten und widerlichsten zum Ausdruck bringt, ist diesem Bilde des Jan fogar noch überlegen. Hier ist die Auffassung des Bildnisses — denn ein solches haben wir nach den individuellen Zügen und dem Costüm offenbar vor uns — noch mehr in das Genreartige gezogen. Eine junge Dame steht an einer Fensterbrüstung vor einem Vogelbauer und schaut dem Vogel nach, der eben daraus entwichen ist. Die kräftige Färbung ist so klar und harmonisch, der Farbauftrag so verschmolzen und emailartig, das Fleisch so leuchtend, die Landschaft, in welche man hinausblickt, so duftig und naturwahr, wie in den guten Bildern des alten Frans Mieris. Das Bild, welches der verstorbene Besitzer 1858 aus der Sammlung Brugmans in Leyden erwarb, trägt die Bezeichnung

W. Van Mieris. Fedt, No. 1687

Den Gemälden der Mieris schliesen wir am passendsten das Werk eines anderen Jüngers der Leydener Feinmalerei, des Dortrechter GODFRIED SCHALCKEN an: Ein junger Burfche zeigt uns lachend einen Pfannkuchen, aus dem er, in künstlerischer Anwendung, eine Maske gemacht hat. Das Bildchen befand sich 1738 auf der berühmten Versteigerung der Galerie Schönborn in Amsterdam und später, bis 1814, im Musée Napoléon. Klarheit der Färbung, flüssige und beinahe noch freie Behandlung, duftiger blonder Ton charakterisiren das trefflich gehaltene Gemälde als ein gutes Werk der früheren, noch ganz von Gerard Dou beeinflussten Zeit des Künstlers.

Ein etwas größeres Bildniß der Sammlung von der Hand des CASPAR NETSCHER, ein junger Mann von schönen und fesselnden Zügen, zeigt wieder eine andere Auffassung des genreartigen holländischen Portraits. Denn einen Holländer dürfen wir Netscher wohl nennen, obgleich er in Heidelberg geboren war: noch als Kind kam er nach Holland, in Holland wurde er zum Künstler ausgebildet, im Haag liefs er sich dauernd nieder und hier beschlofs er noch jung (jung starben ja leider, mit Ausnahme von Terborch, alle großen Maler des höheren Sittenbildes in Holland) durch den Tod seine umfangreiche Thätigkeit. Netscher war ein Schüler des Terborch; aber sowohl in seinen Bildnissen wie in seinen sittenbildlichen Darstellungen ist er nur ausnahmsweise und nur in einzelnen Äußerlichkeiten, wie gelegentlich in den Motiven und in der Behandlung der Stoffe ein eigentlicher Nachfolger des Terborch. Weder in der Charakteristik noch in der malerischen Behandlung hat er dessen vornehme und intime Art; Netscher ist in jeder Beziehung äußerlicher und leerer, dafür aber allgemein verständlich und gefällig. Seine Färbung und Behandlung hat, trotz des kleinen Maßstabes und der sauberen Durchführung, einen beinahe decorativen Charakter.

Mehr als bei Netscher macht sich der Einfluß des Gerard Terborch bei einem seltenen und in seinen Lebensverhältnissen noch fast unbekanntem Künstler geltend, bei JACOB VAN OCHTERVELT. Auch ob derselbe überhaupt in näherer Beziehung zu Terborch gestanden habe, ist vollständig ungewiß. Gewöhnlich hat der Künstler, gerade wie Terborch, einfache Motive aus der höheren Gesellschaft oder



DER RAUCHER.



MÄNNLICHES BILDNISS.

W. J. M.

W. J. M.

der dieselbe in der äusseren Erscheinung nachäffenden und übertreibenden Halbwelt dargestellt. Gelegentlich finden wir von ihm auch ein Motiv aus dem Leben der unteren Volksklassen, wie ja auch von Terborch mehrere kleine Meisterwerke mit Vorwürfen dieser Art erhalten sind. Ein solches zeigt der treffliche, mit dem vollen Namen

Ochter
vel,

gezeichnete kleine „Raucher“ der Wesselhoef'schen Galerie, welchen Hecht's Radirung wiedergibt. Von der trefflichen Zeichnung und Modellirung, von dem Schmelz und der Durchsichtigkeit der Farben und von dem feinen, an Terborch erinnernden Ton der grauen und graublauen Farben gibt dieselbe jedoch keine genügende Vorstellung. Das Bildchen befand sich früher in München in der Sammlung des Domherrn Speth, aus welcher es durch Hudtwalcker erworben wurde.

In feinen feltenen sittenbildlichen Darstellungen ist auch JACOB VAN LOO dem Gerard Terborch verwandt; freilich brauchen deshalb die beiden Künstler keineswegs in irgend welcher näherer Beziehung zu einander gestanden zu haben. Jacob van Loo, der Begründer der bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts thätigen französischen Künstlerfamilie Vanloo, war ein Holländer von Geburt und siedelte erst spät nach Paris über: aber seine künstlerische Richtung war von vornherein eine dem französischen Geschmacke entsprechende. Seine Befähigung, obgleich keine besonders tiefe, war doch eine sehr vielseitige. Wir haben von ihm Bildnisse, wie das Portrait des Michel Corneille, welches er 1663 zum Zweck seiner Aufnahme in die Pariser Akademie malte; er behandelte biblische Motive, mythologische und allegorische Darstellungen, Bilder aus dem Alltagsleben — in der Art wie sie in Frankreich gleichzeitig Lenain malte, — endlich auch eigentliche Genrebilder; nur für die letzteren pflegt er einen kleineren Mafstab zu wählen. Immerzeel's Behauptung, dafs J. van Loo gelegentlich auch die Landschaften dritter Künstler, wie die des Jan Wynants und M. Hobbema staffirt hätte, habe ich nicht bestätigt gefunden. Mit Vorliebe malte er aber Motive, die ihm Gelegenheit boten zur Darstellung des nackten weiblichen Körpers: „Diana mit ihren Nymphen“ (wie in Berlin und Braunschweig), „Paris und Oenone“ in Dresden, „badende Mädchen“ in der Kunsthalle zu Hamburg; zuweilen auch ein einfaches Modell, wie in der weiblichen Halbfigur im Louvre und in einem ähnlichen, irrtümlich dem B. van der Helst zugeschriebenen Bilde der Eremitage. Über J. van Loo's Lehrer und feinen künstlerischen Entwicklungsgang ist uns gar nichts bekannt; aber seine Bilder gestatten uns den Schluss, den Künstler zu der Richtung jener Akademiker zu rechnen, welche — wie die De Bray, C. van Everdingen, J. van Bronchorst, Jac. Backer, A. van der Tempel, B. van der Helst u. A. m. in ihren historischen Motiven — mit Anlehnung an die gleichzeitige italienische Kunst namentlich in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers die grofse und wahre Kunst auszuüben glaubten. Auch J. van Loo's Bilder sind von dem Vorwurf des oberflächlichen Strebens dieser gesammten Richtung, durch angenehme Formen zu bestechen und durch die Art der Darstellung des Nackten die Sinne gefangen zu nehmen, nicht freizusprechen. Nur wenn er einmal ein einfaches Motiv des Alltagslebens unmittelbar nach der Natur schildert, wie in der „Glaskorallenfabrik“ der Galerie zu Kopenhagen, entfaltet er eine Kraft und Wahrheit der naturalistischen Anschauung, eine Energie der malerischen Behandlung und des Helldunkels, die ihn den ersten Meistern Hollands nahe bringt, und die uns bedauern läfst, dafs er nicht in solchen Motiven gerade seine Lebensaufgabe gesucht hat.

Auch die feinsten sittenbildlichen Darstellungen des Künstlers haben den ähnlichen Charakter wie seine mythologischen und historischen Motive. Waagen sagt freilich, gerade mit Bezug auf das in feiner

Art besonders ausgezeichnete Bild der Galerie Wesselhoef, das „der geistige und anmuthige Ausdruck in den Köpfen, die Natürlichkeit der Haltung, die Vollendung in der Ausführung des Stoffes und der schöne Localton des Hintergrundes dieses Bild auf eine Stufe mit Metsu stellen und ihm den Stempel dessen, was der Kenner ‚précieux fini‘ nennt, geben“. Aber diese Ansicht kann ich nur für die erste Zeit des G. Metsu zugeben, in der dieser Künstler noch so wenig er selbst ist, das Gemälde dieser Richtung auch von Waagen nicht erkannt sind und das ihm dieselben noch jetzt von so ernsthaften Forschern, wie A. Bredius, abgesprochen werden. In Metsu's Jugendwerken, wie der „Verlorene Sohn“ in der Eremitage und das gleiche Motiv in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien, ist derselbe allerdings dem Jacob van Loo, wie uns dieser in seinen Genrebildern entgegentritt, so sehr verwandt, das ich glaube, ein Künstler in der Richtung des J. van Loo und G. B. Weenix muß der Lehrer des Metsu gewesen sein oder in seiner ersten Zeit bestimmend auf ihn eingewirkt haben. Die Motive sind genau dieselben: Metsu sowohl wie van Loo führen uns in diesen „Sittenbildern“ ganz ohne Scheu das Treiben der schlechten Häuser in Holland vor; aber auch in der Art, wie sie nur die reiche Färbung der bunten Kleider und die gefälligen Formen der jungen Schönen und ihrer Cavaliere, die im grellsten Gegenfatze stehen zu der einfachen und fast kahlen Umgebung, zur Darstellung zu bringen suchen, ohne sich viel um den „geistigen Ausdruck“ zu kümmern, entsprechen diese Jugendwerke Metsu's den Genrebildern des J. van Loo.

Das Wesselhoef'sche Bild, eine „Zusammenkunft zweier Cavaliere mit zwei galanten Damen“, wie Waagen das Motiv benennt, trägt die Bezeichnung

Jacob van Loo Leeb: An 1659

und gehört mit zwei Bildern der Eremitage von ganz ähnlicher Darstellung zu den besten Bildern des Künstlers in dieser Art. Das Motiv gibt der beistehende Holzschnitt wieder. Die reiche Färbung ist in einem hellen Ton gehalten; die Behandlung ist sehr vertrieben. Neben späteren Werken des G. Metsu oder G. Terborch würde ein solches Gemälde des Jacob van Loo doch ebenso äußerlich in der Empfindung als bunt und unmalerisch in der Färbung und flach in der Wirkung erscheinen.

Ein als historisches Genrebild dieser Zeit außerordentlich seltenes Stück — denn das „historische Genre“ ist eigentlich eine Erfindung der modernen Kunst — bewahrt die Galerie in dem von Waagen dem S. van Hoogstraeten zugeschriebenen Bilde: „Peter der Große an einem Tische über Karten und Plänen in Berathung mit den beiden Bürgermeistern von Amsterdam, Nicolaus Witzten und Johannes Hudde“. Da Hoogstraeten im Jahre 1678 starb, als Peter noch ein Kind war, so ist jene Bestimmung Waagen's hinfällig. Auch fehlt uns jeder zureichende Grund, die alte Bezeichnung NICOLAUS KOEDIJCK, welche das Bild in der Sammlung J. Moyet in Amsterdam führte, als falsch zu verwerfen. Denn unsere mangelhafte Kenntniß dieses Malers und verschiedener gleichnamiger Künstler, sowie die Seltenheit der bezeichneten Werke derselben berechtigen uns doch keineswegs, sie einfach aus der Kunstgeschichte zu streichen. Gerade die neue Archivforschung wird gewiß über diesen verhältnißmäßig jungen Künstler reiches urkundliches Material zu Tage fördern. Das als Genrebild ziemlich umfangreiche Gemälde der Wesselhoef'schen Sammlung hat Waagen und hat ältere Forscher an P. de Hooch erinnert. In der That rufen die Wiedergabe des Raumes mit seiner reichen Ausstattung, die Anordnung der Figuren, zum Theil auch Färbung und Helldunkel spätere Werke des P. de Hooch in das Gedächtniß. Doch ist hier die Zeichnung strenger, die Auffassung der Köpfe mehr bildnißartig, der Ton etwas einformiger bräunlich, die Beleuchtung klarer aber auch nüchterer; alles bekundet einen begabten und fleißigen Künstler, der nur zu spät geboren war, um die Bedeutung eines P. de Hooch oder Metsu

zu erlangen. Nach den wenigen biographischen Notizen und den Bezeichnungen auf ihren Werken können wir bis jetzt drei Künstler Namens Koedijck unterscheiden. D. Koedijck, wahrscheinlich 1681 in Zaandam geboren, ist ein in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts thätiger Kupferstecher. Ein J. Koedijck zeichnet ein Genrebild in der Art des J. A. Duck, mit der Jahreszahl 1650, welches sich in der Galerie der Eremitage befindet; und das kleine Koedijck benannte Bildnis eines Seeofficiers



Jacob van Loo, „Lockere Gesellschaft“.

in ganzer Figur im Rijksmuseum zu Amsterdam (früher irrthümlich als Porträt des Pieter Hein bezeichnet) verräth die Hand desselben Künstlers, wird aber wohl noch um acht oder zehn Jahre früher entstanden sein.¹ Ein Nachfolger — oder selbst ein Schüler des P. de Hooch (wie van Gool behauptet)

¹ Von demselben Künstler müßten (wenn ihre Benennung Koedijck richtig wäre) zwei unter Brouwer's Einfluß entstandene Genrebilder in der Göttinger Galerie und eine sehr verwandte, dem Brouwer zugeschriebene „Barbierstube“ in der Galerie zu Mannheim (Nr. 121) herrühren. Aber einige bezeichnete Bilder mit gleichen Darstellungen von der Hand des G. Lundens stimmen mit den genannten Bildern so sehr überein, und andererseits haben dieselben mit den oben aufgeführten älteren Gemälden des J. Koedijck so wenig Verwandtschaft, daß wir dieselben vielmehr als Gemälde des Lundens anzusehen berechtigt sind.

ist endlich Nicolaus Koedijck, über welchen wir nur auf eine kurze Bemerkung dieses der Zeit des Künstlers nicht sehr fernstehenden Biographen angewiesen sind. Von seinen seltenen Bildern, welche nach den Costümen den letzten Jahrzehnten des siebenzehnten Jahrhunderts angehören, ist leider kein einziges bezeichnet oder datirt. Die „Clavierpielerin“ der Sammlung van der Hoop (Rijksmuseum zu Amsterdam) und ein Interieur mit einer Dame am Clavier, neben der ein Kind steht, welches aus der Galerie van Loon zu Amsterdam in die Galerie Wilson zu Paris und neuerdings in die Brüsseler Galerie kam, stimmen im Wesentlichen mit dem an Umfang und künstlerischem Werth noch vorzüglicheren Bilde der Wesselhoef'schen Galerie überein. Alle diese Gemälde rechtfertigen einigermaßen Bürger's Ausspruch über den Künstler, das „Koedijck der letzte Maler der Rembrandt'schen Tradition und überhaupt der letzte gute Maler Hollands gewesen sei“. Bürger wirft übrigens noch die Angaben über diese verschiedenen Maler des Namens Koedijck durcheinander, da er nur an einen Künstler dieses Namens denkt.

Ein anderes Genrebild, welches gleichfalls wie dieses Gemälde feltener Weise die Eigenschaften vereinigt, ein Prüfstein für die kritische Forschung und doch zugleich ein anziehendes und gefälliges Werk zu sein, ist der „Abgewiesene Freier“. Das Bild galt in der Sammlung unbeantandend als ein kleines Meisterstück des QUIRJIN BREKELENKAM, bis vor einigen Jahren der verdienstvolle, leider zu jung verstorbene holländische Forscher Dr. A. de Vries aus den halberlofchenen Zügen der Inschrift auf dem Bilde das Monogramm des J. Olis herauszulesen glaubte. Der Besitzer bezeichnete mir damals die Lesart von de Vries nach genauer Untersuchung als zweifellos, und nahm ich deshalb das Bild bei der Besprechung des Olis in meinen „Studien“ anstandslos als ein Werk dieses vielseitigen Künstlers, welcher sich uns in demselben wieder von einer neuen Seite zeige. Diese Lesart des Monogramms hat sich aber fehlerhaft doch als irthümlich erwiesen. Die Initialen Q. B. lassen sich noch deutlich erkennen, wenn auch in einer Form, die bei Quirjin Brekelenkam ungewöhnlich ist.

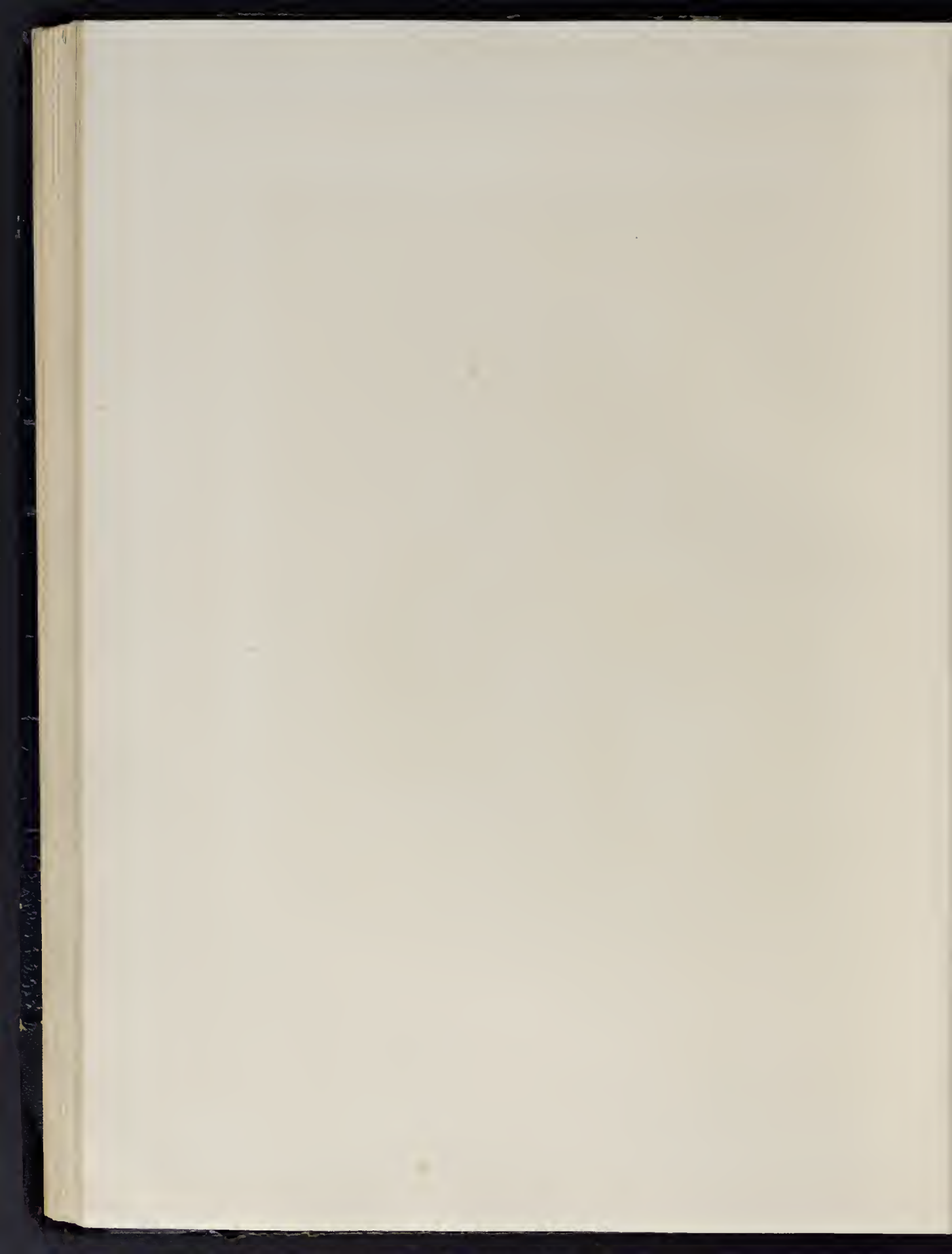


Da das Bild auch als Motiv, in Anordnung, Auffassung und malerischer Eigenart ganz den Stempel des Brekelenkam trägt, so dürfen wir es ihm wieder als eines seiner vorzüglichsten Werke zurückgeben. Der Künstler ist einer der anspruchslofsten, aber dabei doch ein durchaus eigenartiger und lebendiger Erzähler aus dem kleinbürgerlichen Leben Hollands. Bald führt er uns in die Werkstatt eines Schusters oder Schneiders oder in das Stübchen der Klöpplerin; bald läfst er uns durchs Fenster in die Küche blicken, wo die Köchin das Mahl zubereitet, oder führt uns mit ihr auf den Fischmarkt oder zur Gemüsehändlerin; ein andermal schildert er den Handwerker in seiner Familie, ausruhend nach der Arbeit, beim Mahle, in Unterhaltung mit dem Nachbar; er begleitet den Arzt zur Kranken, den Maler an seine Staffelei, den Gelehrten an den Arbeitstisch und den Einsiedler in seine Grotte. Selten nur wählt er ein etwas stärker dramatisch belebtes Motiv wie hier, wo er den Beschauer von dem kleinen Liebesroman gerade soviel sehen läfst, das er sich das Ende nach seiner eigenen Phantasie ausmalen kann.

Auch in Bezug auf die malerische Qualität ist dieses Bildchen den meisten anderen Werken des Künstlers überlegen. Der Einfachheit seiner Motive und seiner Bewegungen entsprechend, sind seine Bilder meist nur wenig farbig und in einem klaren bräunlichen Ton gehalten; hier entspricht dagegen der bewegteren Scene eine reiche leuchtende Färbung, deren Helligkeit und Glanz ein sehr glücklicher malerischer Ausdruck der Situation ist. Die Radirung von Holzapfel giebt auch den malerischen Reiz des Bildes glücklich wieder.



DER ABGEWIESENE FREIER.



Brekelenkam's einfache und einseitige, aber durch ihre gemüthliche Auffassung anheimelnde Darstellungsweise und feine malerische Behandlung lassen ihn dem Metsu und N. Maes, feltener dem G. Dou verwandt erscheinen, so dafs im Kunsthandel manches seiner Bilder unter dem Namen dieser Meister zu gehen pflegt. Den schärfsten Gegensatz gegen ihn bildet unter den holländischen Genremalern JAN STEEN. Seine reiche Phantasie, sein Humor und seine Satire, die ihn zum Liebling der englischen Sammler gemacht haben, seine künstlerische Eigenart sind so bekannt, so vielseitig gewürdigt,



Jan Steen, „De Stroopliker“.

dafs es genügt, die beiden Bilder der Wesselhoef'schen Sammlung einfach namhaft zu machen. Dieselben sind charakteristische Werke, welche die meisten seiner Eigenthümlichkeiten in vortheilhafter Weise zur Anschauung bringen. Der nebenstehende Holzschnitt gibt das bedeutendere von beiden, den „Stroopliker“ wieder, welcher 1857 aus der Sammlung J. Moyet in Amsterdam erworben wurde. Die Freude der Kinder ist mit einer Frische und Naivetät aufgefaßt und mit so breitem und leichtem Pinfel niedergeschrieben, dafs sich kaum in einem anderen Bilde des Jan Steen so sehr der Einfluss des grossen Meisters in der Darstellung des Humors, des Frans Hals, zu erkennen gibt. Eine sehr viel

reichere Composition zeigt das „Nikolausfest“, ein Lieblingsgegenstand des Jan Steen, den er benutzt, um die Folgen des Weingenußes in allen Stufen und auf jedes Alter und Geschlecht bald mit derber Satire, bald mit gutmüthigem Humor zur Anschauung zu bringen. In diesem erst kürzlich vom Besitzer aus der Sammlung De Beurnonville in Paris erworbenen Gemälde herrscht letztere Auffassung vor. Besonders glücklich sind die Kinder wiedergegeben; die Behandlung ist flüßig und flott, die Färbung reich in einem klaren bräunlichen Ton. Nach der malerischen Erfcheinung gehört dieses Bild der späteren Zeit des Künstlers, während der „Stroopliker“ noch ein Jugendwerk des Steen sein wird.

Dem Jan Steen in späteren Werken ist zuweilen ein Schüler des Adriaan van Oftade, CORNELIS DUSART, nahe verwandt; so auch in dem

*Corn. duSart
1688*

bezeichneten „Viehhof“ in der Galerie Wesselhoef.¹ Auch Dufart ist, wie Jan Steen, sehr mannigfaltig in den Vorwürfen seiner Gemälde. Hier schildert er in eigenartiger, anziehender Weise das Innere eines Bauerngehöftes, den vom Vieh belebten Hof, auf dem sich die Familie des Bauern in verschiedener Weise beschäftigt. Der Himmel zeigt die helle Röthe der Abendsonne und erinnert in der Stimmung an Gemälde von A. Pynacker. Selten nur erzielt der Künstler eine so feine coloristische Wirkung wie in diesem Bilde.

Ogleich Dufart sich hier, wie gesagt, in der Auffassung sowohl, wie in der malerischen Behandlung und landschaftlichen Stimmung mehr dem Jan Steen in ähnlichen Motiven nähert, als seinem Lehrer, so hat doch auch ADRIAAN VAN OSTADE gelegentlich ganz ähnliche Vorwürfe für seine Bilder gewählt. In seinen Radirungen hat er sogar feine Darstellungen aus dem holländischen Bauernleben mit Vorliebe in die freie Natur verlegt und zuweilen auch rein landschaftliche Motive behandelt. In seinen Jugendwerken ist dies dagegen noch nicht der Fall; in dem ausgesprochenen Streben nach Entfaltung des Helldunkels, welches gerade eine hervorragende Eigenthümlichkeit seiner früheren Bilder ist, wählt er vielmehr fast ausnahmslos das Innere von Bauernhütten als Motive für seine Gemälde. Auch das kleine geistreiche Bild der Wesselhoef'schen Sammlung, welches die Bezeichnung

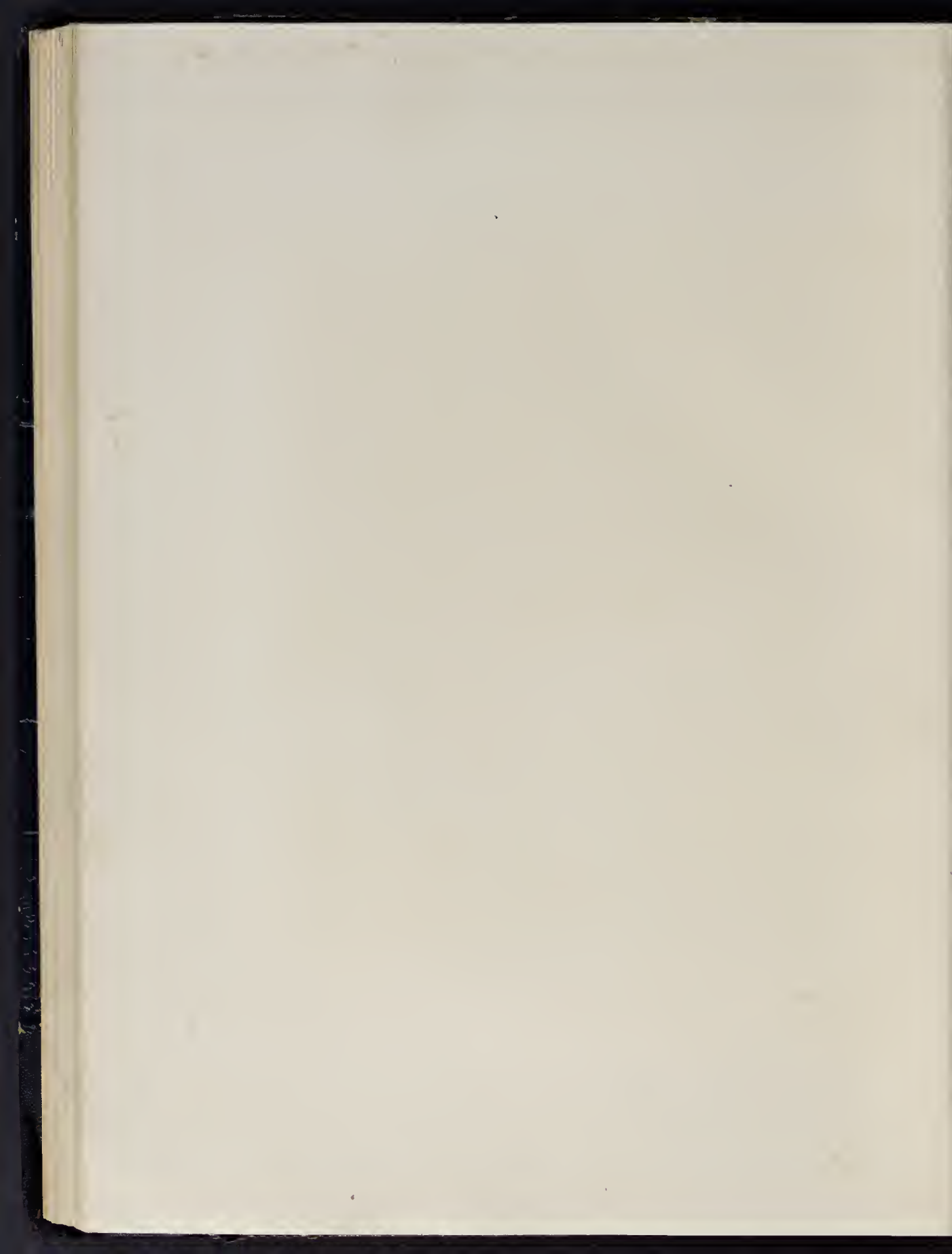
Oftade 1671

trägt, führt uns in das Innere eines Bauernhauses, einen ärmlichen großen Schuppen mit offenem Dachstuhl, dessen malerische Erfcheinung in seiner Verwahrlofung und feinem Gertümpel dem Künstler interessanter war, als die wenigen kleinen Figuren, welche fast nur als Staffage in den Raum hineingesetzt scheinen. Die freie skizzirende Ausführung in einem klaren hellbraunen Ton, der das Bild fast einfarbig scheinen läßt, und die feine Ausbildung des Helldunkels erinnern an Rembrandt's gleichzeitige Werke. In der That beginnt um diese Zeit der Einfluß des wenig jüngeren, aber gewaltigeren Landsmannes sich deutlich auf Oftade geltend zu machen und in glücklichster Weise seine in mancher Beziehung dem Rembrandt verwandte Eigenart umzugestalten und weiter auszubilden. Der siebenundzwanzigjährige Jüngling hatte damals schon eine Entwicklung hinter sich, welche wir noch in nahezu fünfzig Gemälden, vom Jahre 1630 bis 1636, verfolgen können, während uns zum Beispiel von einem so fruchtbaren und berühmten Meister wie Rubens kaum mehr als ein halbes Dutzend Gemälde aus den gleichen Jahren seines Lebens noch erhalten sind.

¹ Die letzte Ziffer der Jahreszahl ist nicht deutlich mehr zu erkennen.



DE KAPELLE IN DEN BERGEN.



In mancher Beziehung ist diesem Bilde ein zweites Gemälde der Sammlung verwandt, ein späteres Werk, welches die Bezeichnung trägt:

A. Ostade 1649 f

Der Raum, in dem eine kleine Gesellschaft von Bauern sitzt, die sich beim Trunke unterhalten, ist fast ebenso dürrig wie in dem ersten von Raudner radirten Bilde; aber die Figuren sind schon sorgfältiger behandelt, sind auch schon durch ihre Anordnung mehr zur Hauptsache gemacht und die Färbung ist kräftiger und reicher. Doch ist der Ton ein ungewöhnlich schwerer, so daß jenem älteren Werke unbedingt der Vorzug gebührt.

DIE BLÜTHEZEIT DER LANDSCHAFTSMALEREI IN HOLLAND.

EINE ähnliche Bedeutung, wie Haarlem für die Ausbildung der nationalen Richtung in der Bildnismalerei und im Sittenbilde gewann, hat daselbe auch für die Entwicklung derjenigen Richtung der holländischen Landschaftsmalerei gehabt, welche wir nach den Motiven, wie nach Auffassung und Behandlung gleichfalls passend als die nationale bezeichnen können. Mehrere der hervorragendsten, bahnbrechenden Meister derselben waren Haarlemer von Geburt und in Haarlem thätig. Aber diese Künstler bewahrten sich stets vor der Einseitigkeit und äußersten Consequenz dieser Richtung, wie sie in einem Jan van Goyen oder in den Jugendwerken des Aalbert Cuijp hervortritt, ihrer Nachahmer ganz zu geschweigen. Die Bilder der älteren Haarlemer Landschaftler weisen weder die Einförmigkeit und Armseligkeit der Motive, noch die Eintönigkeit und Farblosigkeit der Färbung auf, zu welchen jene Meister nicht selten in ihren Gemälden gelangen. Die Esajas van de Velde, Pieter Molyn, Salomon van Ruysdael setzten allerdings ihr vornehmstes Bestreben in die Entwicklung des Tons als Ausdruck der landschaftlichen Stimmung, aber sie suchten dabei den Reiz ihrer Bilder durch mannigfaltige und interessante Motive, durch Anbringung von reicherer Staffage und namentlich durch eine gewisse, wenn auch eingeschränkte Betonung der Localfarben zu erhöhen.

Von Haarlem ging daher auch der Anstoß zu einer neuen, zur höchsten Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei aus; in Haarlem wurden mehrere ihrer größten Meister geboren und erzogen; vor allen JACOB VAN RUISDAEL, der Neffe des Salomon, der „größte aller Landschaftsmaler“, wie man ihn oft gepriesen hat. Herr Hudtwalcker hat nicht weniger als vier Gemälde dieses Künstlers erworben, wie denn die Verehrung desselben in Hamburg eine so große war, daß sich noch jetzt, außer diesen Bildern, etwa ein Dutzend seiner Werke im Hamburger Besitz befinden; die meisten derselben sind allmählig durch Schenkungen in der Städtischen Kunsthalle versammelt. Drei der Wesselhoef'schen Bilder des Ruisdael zeigen das früher am höchsten geschätzte Motiv des Künstlers, einsamen Wald mit Wasser; das vierte ist eines seiner seltenen Seestücke.

Eines dieser Waldbilder gehört noch in die frühere Zeit des Künstlers. Ein kleiner Bergbach springt geschwätzig plätschernd einen niedrigen Hügel herab, dem Vordergrunde zu; an seinem Ufer liegt zwischen hohem Grafe der weißschimmernde Stamm einer gefällten Buche. Ein reisendes Kornfeld links im Mittelgrunde erscheint im Sonnenlicht goldig gelb; dahinter auf hohem Hügel eine kleine Capelle, und in bläulicher Ferne bewaldete Berge, über denen sich leichtes, weißes Gewölk in

schönen Massen auf dem blausblauen Himmel aufbaut. Das Bild hat noch nicht die eigenthümliche Stimmung, jene tief ergreifende und zugleich unwiderstehlich anziehende Melancholie, welche wir in Ruisdael's Bildern gewohnt sind. Die klare, kräftige Färbung, das frische Grün der Bäume, der heitere Sonnenblick, welcher fein volles Licht darüber ausgießt, die Freude an allen Einzelheiten, die bis zu den Gräsern und Blumen im Vordergrunde liebevoll ausgeführt sind, Alles das erscheint wie ein lebendiger Protest gegen die noch gleichzeitig in voller Blüthe bestehende ältere Landschaftsmalerei in ihrer Farblosigkeit und einseitig decorativen malerischen Behandlung. Eines der Berliner Gemälde des Künstlers, die „Capelle am Bach“, bietet durch die neben dem Namen angebrachte Jahreszahl 1653 den Anhalt auch für die Bestimmung der Entstehungszeit dieses Bildes, da es in Composition, Auffassung und Behandlung so sehr verwandt ist, daß es gleichzeitig entstanden sein muß. Das Wesselhoef'sche Bild trägt das Monogramm

R

welches namentlich in der früheren Zeit des Künstlers statt der vollen Namenszeichnung auf seinen Bildern vorkommt.

Im Gegensatz zu diesem Gemälde ist in einem anderen, dem umfangreichsten der vier Gemälde Ruisdael's in der Wesselhoef'schen Sammlung, welches den ganzen Namen in der für die mittlere Zeit charakteristischen Form

Ruisdael

trägt, jene eigenartige schwermüthige Poesie ganz besonders stark ausgesprochen. Ein stilles Wasser ist rings von Laubwald eingeschlossen, dessen dunkelgrüne Kronen sich in der schwarzen, glatten Fläche des Teiches spiegeln. Vorn führt ein sandiger Weg am Ufer entlang in den Wald, matt beleuchtet von dem fahlen Lichte des mit hellgrauem Gewölk bedeckten Himmels, dessen heller Widerschein sich in der dunklen Fläche des Wassers abzeichnet. Zwei Figuren im Mittelgrunde, ein Mann auf einem Kahn und ein anderer auf dem Wege, sind so klein und unscheinbar, daß sie das Gefühl tiefer Einsamkeit, stiller unberührter Natur, welches uns beim Anblick dieses Bildes unwillkürlich beschleicht und unwiderstehlich daran festhält, in keiner Weise beeinträchtigen; wohl aber sind die beiden Figürchen durch ihre Farbe, ihre braunrothen Röcke, für die malerische Wirkung des Bildes unentbehrlich, als Gegensatz gegen die braungrünen und schwärzlichgrauen Töne, welche die Färbung des Bildes ausmachen. In der Stimmung, in der düsteren Beleuchtung, die trotzdem selbst die dunkelsten Schatten noch klar erscheinen läßt, wie im Ton steht das Bild dem berühmten „Buchenwald“ des Belvedere sehr nahe, wenn es auch etwas schwerer in der Färbung und etwas ängstlicher in der Durchführung erscheint. Beide-Bilder sind noch in seiner Geburtsstadt Haarlem entstanden, wahrscheinlich gegen Ausgang der Fünfzigerjahre. Die Staffage, die nur einem rein malerischen Bedürfnis dient, ist augenscheinlich von Ruisdael's eigener Hand.

Ein zweites Bild mit beinahe dem gleichen Motiv bietet Gelegenheit zu einem Vergleich der früheren und der letzten Zeit der künstlerischen Thätigkeit Ruisdael's. Wir stehen am Ufer eines sumpfigen Gewässers, mitten im Walde; schön aufgebaute Wolken bedecken den grauen Himmel und beleben durch ihren Widerschein die träge Wasserfläche, auf der einige Enten schwimmen, von einem Jäger am Ufer belaucht. Das Gefühl der Waldeinsamkeit, der heilige Schauer einer jungfräulichen



R. PAULINER SCUL.

INNERES EINER HOLLÄNDISCHEN BAUERNEÜTTE.

Veröffentlichung von Schöner

ADAM WILHELM GÖTTSCHE LOWE

Verlag v. W. B. in Wien, für Carl Schöner, Verlagsbuchhändler in Wien

Natur, welche der Mensch kaum zu betreten wagt, spricht hier nicht mehr so unmittelbar zu uns, wie in jenem etwa fünfundzwanzig Jahre früher entstandenen Gemälde. Die Anordnung der Bäume und Büsche, der Aufbau der Wolken haben schon etwas Absichtliches, die Behandlung des Laubwerks und der Stämme etwas Conventionelles; auch wird die malerische Wirkung theilweise beeinträchtigt durch die Anwendung des Bolus zur Grundirung, der sich in dem Schatten durchgefressen hat. Die Berliner Galerie hat einen ganz ähnlichen „Waldesstumpf“ aus der gleichen Zeit mit der Suermondt'schen Sammlung erworben, vor welchem aber das Gemälde der Wesselhoef'schen Galerie tadellofe Erhaltung voraus hat. Das Monogramm, welches auf dem Bilde angebracht ist, scheint mir, nach Form und Farbe, nicht vom Meister selbst aufgesetzt zu sein.

Das vierte Gemälde des Jacob van Ruisdael, gleichfalls schon vom Begründer der Sammlung erworben, hat ausnahmsweise keine Künstlerbezeichnung; aber an der Echtheit desselben kann, glaube ich, keinen Augenblick gezweifelt werden. „Bewegtes Meer nach einem Gewittersturm“ bezeichnet Waagen im Katalog der Sammlung das Motiv dieses Bildes. Eigentliche Seestücke von Ruisdael's Hand sind nicht so selten, als man gewöhnlich annimmt. In öffentlichen Sammlungen beschränken sie sich freilich wohl auf die große bewegte See im Louvre und auf das noch größere ähnliche Gemälde der Berliner Galerie; dazu hat die letztere Sammlung noch mit der Suermondt'schen Sammlung ein sehr stimmungsvolles kleineres Seebild erworben. Aber in Privatsammlungen, namentlich in Paris und in England, ließen sich un schwer noch etwa zwanzig solcher Bilder aufzählen, welche zum Theil an Schönheit und Poesie den berühmten und bekannten Bildern im Louvre und in Berlin gewachsen und selbst überlegen sind. Wie hätte auch ein holländischer Landschaftsmaler, wie hätte insbesondere Ruisdael, der auch dem bescheidensten Fleck in der Natur seinen eigenthümlichen Reiz abzulauschen verstand, gleichgiltig sein können gegen den mannigfachen Zauber, den gerade das ihn umgebende Meer unter den verschiedenen Beleuchtungen und bei verschiedener Bewegung ausübt.

Das hiesige Bild ist jedoch in Stimmung wie in Färbung auffallend abweichend. Schon das Motiv ist, durch die Wahl eines momentanen Effectes, fast modern zu nennen. Denn die ältere Malerei verschmäht im Allgemeinen die Wiedergabe jener prächtigen Farbenschauspiele, welche uns die Natur gelegentlich für wenige Augenblicke darbietet und die uns in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem raschen Vorübergehen jedesmal von Neuem entzücken, während sie in dem Gemälde, in welchem wir sie stets vor uns sehen müssen, gar zu leicht übertrieben und unwahr erscheinen. In der That hat denn auch Ruisdael einen solchen Effect hier in ganz anderer Weise wiedergegeben, wie es ein moderner Landschaftsmaler thun würde. Durch das massige, zerriffene Gewölk eines abziehenden Gewitters brechen die langen Strahlen der Abendsonne hindurch und übergießen die aufgeregte See und die Ränder der Wolken mit einem matten rothen Lichte. Nicht den prächtigen, aber unmalerischen, grellen Effect, der in solchem Augenblick die untergehende Sonne durch die Gluth der Farben und die Schwärze der Schatten hervorrufen würde, hat Ruisdael zur Darstellung gebracht: er zieht die mildere Wirkung vor, wie sie die noch höher über dem Horizonte stehende Sonne hervorbringt, da sie ihm zur malerischen Durchführung bessere Gelegenheit bietet. Um den wirkungsvollen Gegensatz gegen das mattrothe Licht zu gewinnen, welches Himmel und Wasser übergießt, hat der Künstler vorn ein Boot mit kräftig braunrothem Segel angebracht, dessen Bild sich im bewegten Wasser, vielfach gebrochen, fast ebenso farbig spiegelt. In dem Motiv, in der Stimmung würden wir hier Ruisdael kaum herauserkennen; aber der großartige Aufbau der Wolken, die meisterhafte Bewegung der Wellen, deren hohle Form und Ungleichmäßigkeit den vorausgegangenen Gewittersturm noch verrathen, die Behandlung des Wassers, die Zeichnung der Boote, wie ihrer Takelage und Bemannung sind ebensoviele Zeugnisse für die Urheberchaft des Künstlers.

Wenn man den Jacob van Ruisdael als den bahnbrechenden Meister dieser jüngeren Richtung der holländischen Landschaftsmalerei bezeichnet, so ist dies nur insoweit richtig, als er dieselbe am klarsten und meisterhaftesten zum Ausdruck und dadurch zur Herrschaft gebracht hat. Denn gleichzeitig mit ihm und fogar schon vor ihm sehen wir bei verschiedenen anderen Künstlern, namentlich in Haarlem dieselbe Auffassung und Behandlung mehr oder weniger ausgesprochen hervortreten. Es ist daher auch irrtümlich, wenn man diese Künstler: einen Cornelis Decker, Roelof de Vries, Guillam Dubois, Cornelis Vroom u. A. bisher als Nachfolger oder gar als Nachahmer des Jacob van Ruisdael bezeichnet hat. Sie gehen vielmehr aus derselben Strömung hervor und bethätigen sich in dieser Richtung schon gleichzeitig und selbst früher als Ruisdael, der jünger ist als die meisten dieser Künstler und von einzelnen derselben, wie namentlich von Cornelis Vroom fogar unmittelbar beeinflusst sein könnte. Allerdings begann der junge Ruisdael sehr bald durch sein überlegenes Talent einen bestimmten Einfluss auch auf diese älteren Meister auszuüben, die rasch hinter ihm in den Schatten treten.

Die Wesselhoef'sche Sammlung hat verschiedene kleine, aber meist besonders gute Bilder von Künstlern dieser Richtung aufzuweisen. Das umfangreichste ist die Bauernhütte am Wasser von CORNELIS DECKER. Hohe Laubbäume und dichtes Gebüsch umgeben das Haus; vorn rechts liegt ein niedriger Stall, den ein verfallenes Strohdach bedeckt; links öffnet sich ein Ausblick auf die spärlich mit Buschwerk bewachsene Ebene. Das olivgrüne Laub der Bäume von fatter Färbung contrastirt mit dem hellen Licht auf dem weissen Sandweg und dem Strohdach und hebt sich leuchtend von dem schmutziggrauen Himmel ab. Die fette, breite Behandlung und die leuchtende Färbung lassen das Bild, das ausnahmsweise weder Monogramm noch Jahreszahl trägt, als ein Werk der früheren Zeit erscheinen, etwa aus dem Anfange der Fünfziger-Jahre. In den späteren Bildern Decker's wird die Färbung leicht etwas zu schwer und nimmt einen einformig graugrünen Ton an, die Behandlung des Laubwerkes wird zu maffig. So unter anderen in einer „Hütte am Wasser“ im Museum zu Hannover vom Jahre 1666 (Hausmann'sche Sammlung), in mehreren Bildern der Galerien von Hamburg, Dresden, Kopenhagen u. f. f.

Die werthvollsten Gemälde des Künstlers, auch dem Umfange nach, finden sich in Privat-sammlungen Englands, wo man Decker wegen seiner Verwandtschaft mit Ruisdael und Hobbema höher schätzt als manche ihm ihrer Begabung nach überlegene Meister der Landschaft, wie Allert van Everdingen, Simon de Vlioger u. A. Das umfangreichste und stimmungsvollste darunter ist die „Mühle im Walde“, Eigenthum von Sir John Neeld in Grittleton House, mit dem vollen Namen und der Jahrzahl 1658 gezeichnet. Einzelne dieser Bilder, auch in englischem Besitz, gehen unter den Namen berühmterer Künstler. So besitzt Mr. Cook in Richmond ein wirkungsvolles Bild unter Ruisdael's Namen, dem auch eine „Hütte unter Bäumen“ in Broadlands, der alten Palmerston'schen Galerie, zugeschrieben wird. Mr. Bingham-Mildmay in London besitzt einen großen „Halt an einer unter hohen Bäumen versteckten Hütte“ mit reicher Staffage von A. van Ostade, welche die falsche Inschrift des Isack van Ostade trägt und daher diesem Künstler beigemessen ist.

Adriaan van Ostade, dessen leichte Hand und gutmüthigen Sinn die Landschaftler Haarlems für die Staffirung ihrer Bilder gerade so auszunützen verstanden, wie die Amsterdamer Landschaftsmaler ihren Freund A. van de Velde, hat auch die Landschaften seines Landsmannes Decker in der Regel staffirt. Doch pflegt sich diese Staffage nur auf zwei oder drei ganz kleine Figuren zu beschränken; sie belebt die Bilder, ohne dem Gefühl stiller Waldeinsamkeit, das den Grundton in allen Gemälden Decker's bildet, Eintrag zu thun. Nur selten hat einmal ein anderer Künstler die Figürchen in Decker's Landschaften hineingemalt. Ein gerade durch die Staffage besonders interessantes Bild des Künstlers besitzt Herr Habich in Cassel, da dasselbe neben ein paar ganz kleinen Figuren Ostade's, einer Bauernfamilie, noch einen Reiter mit Hunden zeigt, meisterhaft gezeichnet und von reizvoller Färbung. Ich glaube

die Hand des A. van de Velde darin zu erkennen; Philips Wouwerman, dem man sie zuschreibt, war schon seit Jahresfrist todt, als das Bild, welches das Datum 1669 trägt, gemalt wurde.

Aus der letzten Zeit des Künstlers, der 1678 in den ärmlichsten Verhältnissen in seiner Vaterstadt starb, ist mir kein datirtes Werk desselben bekannt; die späteste Jahreszahl, die ich fand, ist 1669, wie denn überhaupt die meisten datirten Bilder Decker's in die Sechzigerjahre fallen. Ein vollständiger Einblick in die Entwicklung des Künstlers ist uns auch deshalb bisher nicht möglich, weil wir vor dem Jahre 1658 kein sicheres Datum auf seinen Gemälden haben, ein Gemälde der Berliner Galerie vom Jahre 1643 ausgenommen. Dasselbe trägt neben der Jahreszahl das Monogramm *C. D.*, ganz in der Form, wie wir es später regelmässig bei ihm finden. Dagegen sind das Motiv, wie Färbung und Behandlung wesentlich verschieden von allen späteren Bildern: an einer verfallenen Schenke trinkt ein Bauer seine Pferde. Figur und Thiere sind etwa gleichwerthig mit der Landschaft und offenbar von ein und derselben Hand. Die Behandlung ist flüchtig und nachlässig, die Färbung durch einen einförmigen warmen braunen Ton beherrscht. Der junge Künstler, der in demselben Jahre in die Gilde zu Haarlem als Meister aufgenommen wurde, folgt hier dem Vorbilde eines Pieter de Laer. Bis zu den frühesten reinen Landschaften, unter denen das Wesselhoeft'sche Bild ein besonders ausgezeichnetes Werk ist, muß eine wesentliche Umwandlung in seiner künstlerischen Entwicklung vor sich gegangen sein; vorausgesetzt, daß jenes Gemälde vom Jahre 1643 wirklich von seiner Hand ist.

Dem Cornelis Decker steht ROELOF DE VRIES am nächsten. Die Motive der Bilder beider Künstler sind außerordentlich verwandt. Decker wird nicht müde, seine einsame Mühle oder eine verfallene Hütte an einem kleinen Wasser, unter hohen Eichen und dichtem Gebüsch zu malen, während Vries, nicht ganz so einseitig wie jener, eine alte Burg oder ein malerisches Gehöft an einem Graben, von Gestrüpp überwuchert und von hohen Bäumen beschattet, in allen möglichen Variationen vorführt. Das kleine Bildchen der Wesselhoeft'schen Sammlung, welches seinen Namen führt, ist eines der anspruchlosesten, nach dem Umfange wie nach Motiv; ja die Benennung ist nicht einmal über alle Zweifel erhaben. Nach verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Composition, des Baumchlags und der Behandlung könnte auch ein Meister wie Klaas Molenaar für das Bildchen in Betracht kommen. Aber nach Empfindung und malerischer Wirkung ist dasselbe den besten beglaubigten Bildern des de Vries gewachsen. Das Motiv ist das allereinfachste; ein paar Hütten liegen unter Bäumen hinter einem stillen Wasser. Aber der leuchtende Ton des warmen grünlichbraunen Laubwerks, zwischen dem die mattröthen Ziegeldächer als kräftige Farbenflecke wirken, der Contrast mit dem lichtblauen Himmel, die leichte malerische Behandlung machen das Bildchen in feiner Art zu einer kleinen Perle.

Am anspruchlosesten, aber auch am einförmigsten ist unter den Malern dieser Richtung wohl EMANUEL MURANT. Seine Geburt wurde bisher in das Jahr 1620 gesetzt; und zwar ziemlich richtig, denn A. Bredius fand in den Archiven von Amsterdam, daß der Künstler am 22. December 1622 zu Amsterdam geboren wurde. Murant ist also etwa gleichaltrig mit Vries und Decker.

Das Motiv, welches fast allen seinen meist sehr wenig umfangreichen Bildern zu Grunde liegt, sind ein paar Hütten aus Backsteinen auf grünem Anger, die, von ein paar dürftigen Sträuchern umgeben, an der Straße oder an einem Wasser liegen. Ein paar kleine Figuren oder ein Fuhrwerk beleben die einförmige Landschaft, welcher der Künstler aber nicht jenen melancholischen Eindruck der Verödung zu verleihen weiß, den Ruysdael auch dem unscheinbarsten Vorwurf als Stempel seines Geistes aufdrückt. Das Verdienst der besseren Bilder des Murant — und zu diesen zählen die beiden verhältnismässig umfangreichen Gemälde der Wesselhoeft'schen Sammlung: die „Dorfstraße“ und die „Hütte

am Wasser“ — beruht in einer bescheidenen malerischen Wirkung der rothen Backsteinhäuser auf den warmen bräunlichgrünen Wiesen und Sträuchern und der hellgrauen Luft. In solchen Bildern ist auch die Behandlung eine malerische, die Pinselführung eine leichte, die Färbung warm und leuchtend. In den meisten Gemälden ist Murant aber ebenso kleinlich in der Ausführung wie armselig in der Erfindung; er müht sich ab, jeden Backstein besonders zu zeichnen, feine Sträucher erscheinen so unformig und detaillirt wie ein Bienenschwarm, feine Figürchen sind puppenhaft ungefickt.

EM

Seltener noch in feinen Gemälden, aber sehr viel begabter, eigenartiger und mannigfaltiger in den Motiven ist ein anderer Landschaftler dieser Richtung, von welchem die Wesselhoef'sche Galerie eines der sehr wenigen datirten Gemälde besitzt, ABRAM VAN BORSSUM oder BORSSOM, wie er selbst seinen Namen zu schreiben pflegt. Aus der Inschrift des Bildes würden wir allein noch nicht mit Sicherheit auf A. van Borssom schließen können; denn dieser pflegt sowohl seine Gemälde, wie seine sehr viel häufigeren Zeichnungen regelmässig mit dem ganzen Namen zu bezeichnen. Auch bedienen sich jenes aus den Buchstaben *A v B* zusammengesetzten Monogrammes verschiedene Künstler; so B. van Aft, der alterthümliche Frucht- und Blumenmaler; ferner ein späterer namenloser Genremaler, von welchem die Eremitage zu St. Petersburg ein Gemälde, „Der Liebhaber im Atelier“, aus dem Jahre 1659 besitzt; endlich der bekannte Maler von Blumenstücken, Stilleben von todtten Fischen und Seebildern, Abram van Beyeren. Doch kann die Landschaft, welche aus der Sammlung des Senators Gaedertz in Lübeck für die Wesselhoef'sche Galerie erworben wurde, von keinem dieser Künstler herrühren. Das leicht bewegte Terrain, in welchem zwischen Hecken und Gebüsch vereinzelte Gehöfte mit ihren hellen Strohdächern sichtbar werden, die breite und fette Pinselführung, die fette, tiefe Färbung, der Gegensatz der tiefen braungrünen Farbe des Laubwerks gegen die feine graue Färbung der Dächer und des sandigen Weges, sowie gegen die leuchtend weissen Wolken vor dem blauen Himmel lassen den Künstler hier dem Hobbema in seinen früheren Werken verwandt erscheinen.

Einige grosse Hauptbilder des A. van Borssom stellen einfache holländische Landschaften mit Vieh dar und stehen etwa zwischen Aalbert Cuijp und Paulus Potter in der Mitte; so die stattlichen Gemälde in den Galerien zu Dulwich und Bamberg; letzteres ziemlich treu nach dem Bilde in Dulwich wiederholt und etwas einfarbig strohgelb in der Färbung, wie die früheren Gemälde des A. Cuijp. Das weniger umfangreiche, vorzügliche Gemälde der Akademie in Budapest ist wieder mehr dem Philips de Koninck verwandt, auch in dem Motiv, das den Blick über eine weite flache Flusslandschaft eröffnet; aber es ist heller und farbiger als Ph. de Koninck in der Regel zu fein pflegt. In kleineren Bildern überwiegen die Thiere an Bedeutung die Landschaft; so in dem Bilde der Arenberg'schen Galerie zu Brüssel, welches einem späten, tief gestimmten Gemälde Cuijp's am nächsten ist. Auch Nachtlandschaften hat der Künstler gemalt; ein „Brand bei Nacht“, mit dem ganzen Namen bezeichnet, kam kürzlich in das Rijksmuseum zu Amsterdam, und ein ähnliches Bild befindet sich in Privatbesitz zu Berlin (James Simon). Auch hier sind Wirkung und Behandlung malerisch und breit; aber der Beleuchtung fehlt die Feinheit und Mannigfaltigkeit, welche namentlich Aert van der Neer's Gemälde des gleichen Motives auszeichnen. In der grelleren Lichtwirkung, dem einförmigen Gegensatz zwischen Licht und Schatten, der decorativen Behandlung steht hier A. van Borssom dem an künstlerischer Begabung allerdings entschieden hinter ihm zurückstehenden R. Camphuyzen am nächsten. Doch verfolgt auch Aert van der Neer in seinen Jugendwerken die ähnliche decorative Richtung. Man pflegt solche Bilder mit Unrecht dem Künstler abzufprechen, weil sie in der Wirkung und Färbung hinter der intimen Wirkung seiner späteren bekannten Werke in der That sehr zurückstehen.

Um den A. van Borffom vollständig zu würdigen, müssen auch die wenigen Radirungen von seiner Hand, und müssen namentlich seine zahlreichen Handzeichnungen mit in Betracht gezogen werden. Die Radirungen zeigen Federvieh, zumeist Wasservögel im Freien; und eine kleinere Zahl von Zeichnungen, als Albumblätter sauber ausgeführt, behandeln dieselben Motive. Sie zeigen eine treue Beobachtung der Thiere und geschmackvolle Anordnung, sind jedoch meist ohne wirklich künstlerische Freiheit behandelt. Dagegen sind die landschaftlichen Zeichnungen gerade von ganz besonderem Reiz durch die freie malerische Behandlung in Sepia (gelegentlich auch mit Wasserfarben). Sie zeigen fast sämmtlich, die ausgeführten Albumblätter sowohl, als die Studien, einfache Motive aus Holland, welche in dem Material und in der Behandlung, aber auch in der Auffassung die Abhängigkeit des Van Borffom von Rembrandt und seiner Landschafterschule, insbesondere von Philips de Koninck verrathen. Den breiter gehaltenen Landschaftsstudien des letzteren kommen Borffom's leicht getufchte Sepiazeichnungen in malerischer Wirkung, Stimmung und treuer Wiedergabe holländischer Natur nahe. Fast alle öffentlichen Sammlungen und zahlreiche Privatcabinette haben eine grössere oder kleinere Zahl solcher Zeichnungen des Van Borffom aufzuweisen, welcher gerade als Zeichner besonders thätig gewesen zu sein scheint.

AB A. 01655

Als Nachfolger Ruisdael's oder gar des Hobbema wird auch JAN LOOTEN bezeichnet. Da wir jetzt sein Geburtsjahr kennen — bei seiner Verlobung zu Amsterdam am 19. September 1643 gibt der Künstler sein Alter auf 25 Jahre an, er war also etwa sieben bis acht Jahre älter als Jacob van Ruisdael und um zwanzig Jahre älter als Hobbema — so wissen wir, dass Looten keineswegs unter den Einflüssen des einen oder anderen dieser Künstler groß geworden sein kann. Auch ist es wahrscheinlich, dass Looten in Amsterdam geboren und aufgewachsen ist, wohin Jacob van Ruisdael erst um das Jahr 1660 übersiedelte. Doch haben auch seine Gemälde nur entfernte Verwandtschaft mit denen des Ruisdael, so dass daraus keineswegs eine Abhängigkeit von diesen abgeleitet werden kann. Das ziemlich umfangreiche Gemälde, welches Herr Wesselhoef von Looten besitzt, ist ein besonders charakteristisches und gutes Werk desselben. Der Künstler führt uns in einen Wald von stattlichen alten Eichen und Buchen, deren malerischer, von jeder Cultur unberührter Zustand einem modernen Forstmanne freilich wenig Freude machen würde. Die Färbung des Laubes ist schon eine herblich dunkle; das matte Licht verkündet das Herannahen der Nacht. Wie dieses Bild, so stellen fast alle Gemälde des Künstlers das Innere des Waldes dar. Die Vorliebe für den Wald hat also Looten in der That mit Ruisdael gemein; aber den größten Zauber desselben, die Stimmung des heimlichen Waldesdunkels, welche Ruisdael uns recht eigentlich erschlossen hat, kennt Looten kaum. Sein Sinn haftet am Äußern des Waldes, an dem Wuchs und der malerischen Wirkung alter Baumriesen. Es sind die Wälder seiner Heimat, die ihm dabei zum Vorbilde dienen. Nur ausnahmsweise malt er auch einen Gebirgswald; ob er dafür seine Studien in den Alpen machte, oder ob er etwa dem R. Roghman diese Motive entlehnte, ist aus den Bildern allein kaum zu entscheiden. Er schließt sich darin weit mehr einem Anthony Waterloo, Simon de Vlioger und Roelant Roghman an, lauter älteren Amsterdamer Künstlern, als dem jüngeren Haarlemer Jacob van Ruisdael.

Jan Looten ist, von den Motiven seiner Bilder abgesehen, leicht kenntlich an dem olivgrünen, häufig einförmigen und schweren Ton der Laubfärbung und den massigen Formen der Baumkronen. Dennoch ist er oft mit anderen Landschaftern verwechselt worden, namentlich mit Hobbema (wohl in Folge der ähnlichen Färbung des Laubes) und mit Ruisdael. Auch Waagen hat die meisten seiner Bilder nicht unter dieser falschen Benennung heraus erkannt; sonst hätte er nicht in seinem „Handbuch

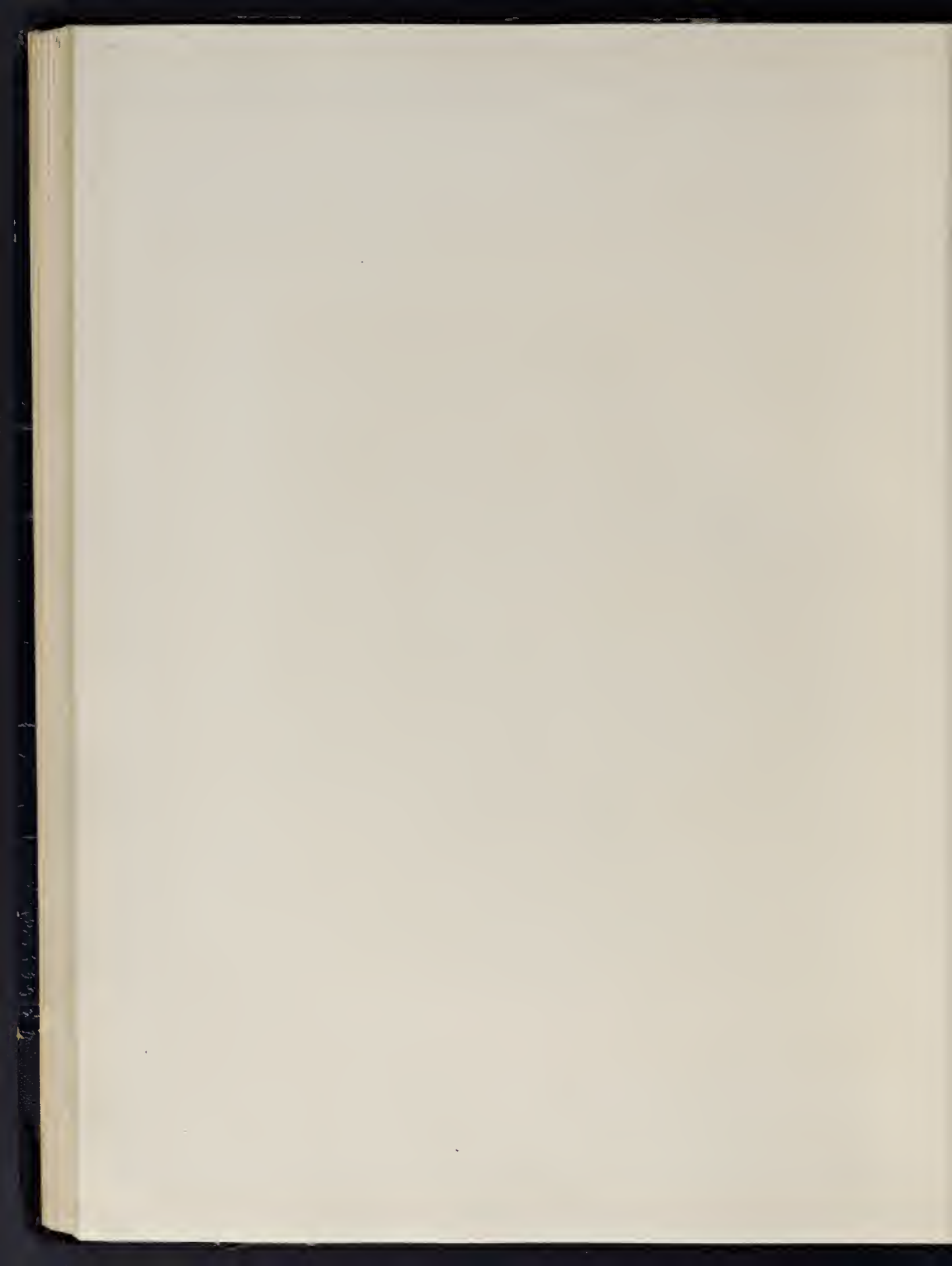
der deutschen und niederländischen Malerschule“ das Bild in der Berliner Galerie vom Jahre 1659 als das einzige ihm in einer öffentlichen Sammlung bekannte Gemälde bezeichnen können. Die Galerie zu Cassel besitzt ein großes stattliches Bild, das unter der falschen Signatur des Ruisdael noch die echte Bezeichnung Looten's trägt. Ein ähnliches umfangreiches und wirkungsvolles Waldbild ist in der Braunschweiger Galerie als J. Rombouts angegeben. In der Galerie der Eremitage hat man die echte Bezeichnung „J. Looten 1677“ in Bott gefälcht. In der Leipziger Galerie ist eine kleine Waldlandschaft dem R. Vries zugeschrieben; in der Galerie zu Lützensa bei Leipzig befindet sich ein „Blick über eine holländische Flusslandschaft“ sogar unter dem Namen des J. B. Vanloo. Das Wesselhoef'sche Gemälde trägt die falsche Bezeichnung Hobbema, ist aber schon von Waagen richtig als ein Werk des J. Looten bestimmt worden. Richtig benannt sind drei kleine Landschaften der Dresdener Galerie, in kräftigem und warmem bräunlichen Ton, wohl frühere Werke des Künstlers; sodann eine große Waldlandschaft in der National Gallery zu London; eine waldige Landschaft mit Staffage von J. Lingelbach in der Kunsthalle zu Hamburg; endlich zwei Landschaften der Kopenhagener Galerie vom Jahre 1656, gleichfalls von Lingelbach staffirt. Für die Angabe, Looten habe sich eine Zeitlang in England aufgehalten, spricht der Umstand, daß von diesem dort niemals besonders geschätzten Landschaftsmaler sich in englischem Privatbesitz verschiedene sehr große Decorationsbilder befinden; so zwei große Alpenlandschaften vom Jahre 1662 in Combe's Abbey.

Von den beiden Landschaften, welche die Hudtwalker'sche Galerie von ALLART VAN EVERDINGEN enthielt, hat der jetzige Besitzer die geringere im Austausch abgegeben. Das größere dieser beiden Bilder, welches noch jetzt die Sammlung schmückt, trägt zwar keine Künstlerbezeichnung, aber die Jahreszahl 1630. Nach der Angabe des Geburtsjahres 1621 wäre es allerdings unmöglich, daß Everdingen schon im Jahre 1630 gemalt haben sollte. Obgleich nun jenes Datum seiner Geburt noch nicht urkundlich gesichert ist, so muß daselbe doch nach dem, was wir sonst über das Leben des Künstlers wissen und nach den Daten seiner Gemälde als ziemlich richtig angenommen sein. Wir müssen also glauben, daß in jener völlig echten Jahreszahl auf dem Wesselhoef'schen Bilde die 3 durch eine Flüchtigkeit des Malers oder eine zufällige Veränderung veranlaßt ist und vielmehr als 5 zu lesen ist. Auch Waagen hat dies schon in seinem Catalog der Sammlung anstandslos angenommen.

Das Gemälde stellt einen einsamen Bergsee in Norwegen dar, oder einen jener Fjorden, welche bei ihrer langgedehnten Form und ihren Krümmungen an ihrer äußersten Spitze wie Landseen erscheinen. Von den übereinandergethürmten Granitfelsen mit runden massigen Formen, welche nur dürftig von Fichten und Buschwerk besetzt sind, sieht man auf die düstere stille Fläche des Sees herab. Eine Blockhütte, um die geschlagenes Holz aufgehäuft liegt, ist das einzige Zeichen, daß auch in diese Wildnis der menschliche Fuß gedrungen und menschlicher Fleiß den Reichtum an Wald auszubeuten bemüht ist. Das Bild athmet in der Wiedergabe der Formen, in der kräftigen Färbung, in der düster poetischen Stimmung noch den lebendigen Zug frischer Beobachtung der großartigen Bergnatur des Nordens, welche Everdingen in den Jahren 1640 bis 1644 kennen gelernt hatte, und deren Motive er nach diesen Eindrücken und Studien bis zu seinem Tode wiederholte. Die Behandlung in diesem, wie in den meisten früheren Bildern bezeugt in der leichten und geistreichen Pinselführung, in dem kräftigen braunen Ton den Einfluß, welchen der Schüler des Roelant Savery damals, während er in Haarlem ansässig war, von Künstlern wie Pieter Molyne und vielleicht auch von dem jungen Jacob van Ruisdael erfuhr. In solchen Bildern verdient Everdingen für die großartige Schilderung der Alpennatur, für die ergreifende Stimmung, für die malerische Behandlung den Platz unmittelbar nach Ruisdael und Hobbema, welchen man dem Künstler früher unbefritten anwies. Wenn derselbe heute namentlich seitens der Liebhaber



DAS INNERE EINER HOLLÄNDISCHEN KIRCHE



kaum manchen holländischen Landschaftern zweiten Ranges gleichgeschätzt wird, was sich in den geringen Preisen für seine Bilder ausdrückt, so liegt der Grund wohl wesentlich darin, daß Everdingen die Studien seiner norwegischen Reisen auch dann nicht zu wiederholen müde wurde, als der Eindruck der nordischen Natur in ihm nicht mehr lebendig war. Diese Bilder seiner späteren Zeit sind daher häufig manierirt und leiden auch an flüchtiger, decorativer Behandlung, in Folge deren die Farben sich vielfach schlecht gehalten haben. Mit solchen Bildern scheint der Meister selbst in Amsterdam, wo er seit 1657 als Bürger anfällig war, nur noch geringen Erfolg gehabt zu haben; denn zu seinem Unterhalt war er auf die Anfertigung kleiner Albumblätter angewiesen, von denen noch hunderte in den öffent-



Jan Wynants, „Der Eseltreiber“.

lichen und Privatfammlungen erhalten sind; meist Folgen der Jahreszeiten und Monate, Ansichten aus Norwegen und Holland oder Seestücke.

Wie Allart van Everdingen scheint auch JAN WYNANTS schon ziemlich früh nach Amsterdam übergesiedelt zu sein, wo der Künstler auf einen leichteren und reicheren Gewinn rechnen durfte, als in dem mehr und mehr zurückgehenden Haarlem, der Heimat des Wynants — wie man annimmt. Denn an sicheren Daten für die Biographie des Künstlers fehlt es leider bis jetzt fast ganz. Die Notiz, daß ein Jan Wynants (ob ein Maler, ist nicht gesagt) sich 1646 in Haarlem zum zweiten Mal verheirathete und seine Erwähnung in Amsterdam 1672 gelegentlich eines Proceßes, welchen der Große Kurfürst über einen Bilderkauf anstrebte, sind die einzigen Notizen, welche wir auf ihn beziehen dürfen. Der Umstand, daß die Landschaften des Künstlers etwa seit dem Jahre 1659 von Adriaan van de Velde

und Jan Lingelbach bis zum Tode dieser Meister starrt zu sein pflegen, läßt auf einen dauernden Aufenthalt des Wynants in Amsterdam schließen; wir dürfen daher hoffen, daß A. Bredius jetzt bei feiner Durchforschung der Notariatsurkunden der Stadt Amsterdam auch über die Lebensverhältnisse dieses trefflichen holländischen Landschafters Licht verbreiten wird. Bis dahin dürfen wir wohl als sicher annehmen, daß das Geburtsjahr des Wynants mit dem regelmäsig angegebenen Jahre 1600 ziemlich um zwei Jahrzehente zu früh gesetzt wird. Denn die alterthümlichsten Landschaften von feiner Hand tragen etwa den Charakter der früheren Gemälde eines J. van Hagen oder Verboom; ihre Entstehung läßt sich daher nicht früher als in den Anfang der Vierzigerjahre setzen.

Das Gemälde des Wynants, welches Herr Wesselhoef besitzt, ist auf der Höhe seines künstlerischen Vermögens entstanden und übersteigt das bescheidene Maß nicht, für welches das Talent von Wynants besonders veranlagt war. Der bestehende Holzschnitt, nach einer Zeichnung Raudner's, gibt den Charakter desselben treu wieder. Das anspruchslose Motiv: an einem niedrigen Hügel mit ein paar dürrtigen Bäumen zieht sich ein Weg entlang, der sich nach der leicht bewegten Ferne verliert, ist unter der Hand des Künstlers durch die Schönheit der Linienführung, durch den Duft des sonnigen Tages, der über der Landschaft lagert, durch die leichte malerische Behandlung zu einem reizvollen Kunstwerke geworden. Leider hat nicht A. van de Velde, sondern Jan Lingelbach die Figürchen des Bildchens gemalt.

*J. Wynants
1659*

AERT VAN DER NEER galt bisher als nahezu zwei Jahrzehente jünger wie Jan Wynants. Nach den Daten seiner Gemälde war es mir dagegen stets wahrscheinlich, daß Van der Neer der ältere von beiden Künstlern sein müsse. Dies wird durch einen der neuesten Funde von Bredius bestätigt: Aert van der Neer ist bereits 1603 in Amsterdam geboren, wo er 1677 starb. Um den Künstler in seiner ganz eigenartigen und hervorragenden Stellung, die er sowohl als Maler des Mondscheinens wie der Winterlandschaft einnimmt, näher zu verfolgen, ist das kleine Bild der Wesselhoef'schen Galerie nicht bedeutend genug, wenn es auch als ein charakteristisches, gutes und gut erhaltenes Werk desselben bezeichnet werden darf. Die Beleuchtung — auch hier hat der Künstler sein Lieblingsmotiv, einen holländischen Canal bei Mondschein, dargestellt — ist klar, die Farbe von einem warmen und flüssigen braunen Ton beherrscht, die Behandlung leicht.

XXI

Im Anschluß an dieses Bild sei es mir gestattet, gleich ein Gemälde von Aert's Sohn EGLON VAN DER NEER zu nennen, obgleich daselbe kein landschaftliches Motiv, sondern ein Sittenbild zum Vorwurf hat. Ein Jäger hat auf seinem Jagdpfade an einem Wirthshause Halt gemacht und bietet galant der Wirthstochter, die ihm das Frühstück servirt hat, das erste Gläschen an. Die Färbung ist reich und kräftig, die sonnige Beleuchtung warm, die Behandlung beinahe derb, die Pinfelührung fett. Wenn man Werke dritter Künstler zum Vergleiche heranziehen will, so lassen sich die Figuren denen des Dirck Stoop, die Ferne mit ihrem abendlichen Lichteffect den Landschaften des Adam Pynacker vergleichen. Von Eglon van der Neer wüßte ich ein zweites beglaubigtes Bild dieser Art nicht anzuführen. Regelmäsig pflegt er ja entweder Sittenbilder im Anschlusse an Terborch und Jacob van Loo, der sein Lehrer war, oder kleine Landschaften zu malen, deren miniaturartige Durchführung und idyllischer Charakter einen eigenthümlich archaischen Anflug tragen; sie haben augenscheinlich die Landschaften des Adam Elsheimer zum Vorbilde. Ein Jugendbild, wie des „Jägers Raft“ in der Wesselhoef'schen Galerie, das nach den Costümen um 1665 entstanden zu sein scheint, könnte auch das dem Jan van Meer

zuge schriebene Gemälde ganz ähnlichen Motivs im Louvre sein, das auffallend an jenes Bild erinnert. Freilich müßte dann der Verfasser des Cataloges sowohl den Namen, wie das Datum auf dem Bilde falsch gelesen haben, die er als „J. van der Meer 1652 (ou 1653)“ angibt. Ist die Bezeichnung wirklich echt, von welchem Jan van der Meer ist dann dieses Bild gemalt? Weder der Delft'sche Jan Vermeer, noch der Haarlemer Jan van der Meer oder sein gleichnamiger Sohn können die Urheber desselben sein.

Evander Meer

Als reiner Landschaftler tritt uns JAN VAN DER HEYDEN in einem der beiden Bilder entgegen, welche Herr Wesselhoef von dem seltenen Künstler besitzt. Wie in der Feinmalerei, namentlich in der Blumenmalerei die holländische Kunst noch ihre frischen Schößlinge und verspäteten Herbstblüthen treibt, während der Stamm schon fast verdorrt ist, so entwickelt gerade Jan van der Heyden in der Landschaft sowohl, wie im Stillleben eine neue eigenthümliche Richtung, die in ihm zugleich ihren größten Vertreter haben. Der Erfinder der modernen Feuerspritze, das heißt derjenigen Maschine, die bis zur Erfindung der Dampfspritze ohne sehr wesentliche Veränderungen nahezu zwei Jahrhunderte hindurch überall in Gebrauch gewesen ist, war zugleich einer der feinsten, delicatesten Maler, die je gelebt haben. Seine „Städtinterieurs“: Canäle und Plätze in Amsterdam oder in holländischen und benachbarten deutschen und belgischen Städten, seine Schloß- und Parkansichten, seine seltenen eigentlichen Landschaften mit einem Schloß auf der Höhe oder dem Blick über eine kleine Stadt gehören mit Recht zu den geschätztesten und am höchsten bezahlten Werken der holländischen Schule. Sie sind daher ihrer Mehrzahl nach, wie die Meisterwerke fast aller großen holländischen Coloristen in die englischen Galerien gekommen; nur eine mäßige Zahl ist in den holländischen Sammlungen geblieben und eine verhältnißmäßig noch kleinere findet sich in den übrigen Sammlungen des Continents.

Der Reiz dieser Bilder des Jan van der Heyden beruht im Zusammentreffen verschiedener Eigenschaften, die sämmtlich sein ganz hervorragendes künstlerisches Talent bezeugen. Die Meisterschaft seines Compositionsfinnes spricht aus der anscheinend ganz unbeabsichtigten und unmittelbaren Wirkung seiner Vorwürfe, die man dadurch auf den ersten Blick für Veduten zu halten versucht ist, bis man bemerkt, wie durch kleine Verschiebungen und Änderungen aus einer nüchternen oder unmalerischen Ansicht das reizvollste, mannigfach belebteste Städtebild geschaffen ist. Auch in der Färbung verfolgt der Künstler dasselbe Ziel, indem er die Localfarben der rothen Backsteinbauten mit ihren Marmoreinfassungen, den blauen Schieferdächern und ihren bunten Reflexen auf der trägen schwarzen Wasserfläche der Canäle neben dem frischen Grün des jungen Laubes der Bäume an den Grachten und auf den Plätzen möglichst zu ihrem Rechte kommen läßt, zugleich aber durch ihre Zusammenstellung und Abtönung eine harmonische und malerische Wirkung erzielt. Ihre „Stimmung“ erhalten die Bilder durch ihre Beleuchtung und Luftperspective, die beim Künstler gleichfalls mit der höchsten Meisterschaft ausgebildet sind, ohne daß der Beschauer dessen inne wird.

Der „Pavillon beim Huis im Bosch“, welchen das aus der Ritterich'schen Sammlung in Leipzig erworbene Bild der Wesselhoef'schen Galerie darstellt (vgl. den Holzschnitt auf Seite 6), ist zwar eines der kleinsten, aber eines der originellsten und anziehendsten Werke seiner Art. Eine kurz gefchorene Hainbuchenhecke, die das Bild in seiner ganzen Breite durchschneidet, und ein aus demselben Laubholz gezogener und zugestutzter steifer Pavillon, dem ein zweiter in der Ferne entspricht, sind die Hauptbestandtheile des Bildes, aus welchen der Künstler sein kleines Meisterwerk geschaffen hat; gewiss eine Aufgabe, der nur ein Künstler ersten Ranges gewachsen ist. Die malerische Art, wie sich die Hecken, Obelisk und Pavillons aus geschnittenem Laubholz dieses „französischen“ Gartens verkürzen, wie

einzelne Marmorstatuen das einförmige Grün beleben, wie die Strahlen der Sonne in der luftigen Hecke ein zauberisches Spiel des Lichtes hervorrufen, das alle Einförmigkeit derselben aufhebt, wie der dunstige Ton der Seeluft alle Härten der hellen Beleuchtung mildert und aufhebt: alles das wird den Künstler, wird insbesondere jeden Landschaftsmaler, der sich Rechenhaft darüber gibt, mit größter Bewunderung erfüllen. Wir einfachen Laien freuen uns des Bildes, ohne viel darüber nachzudenken; es will uns bedünken — und das ist wahrlich nicht das kleinste Lob eines Kunstwerkes —, als ob es gar nicht anders hätte gemalt sein können. Aber das Herz geht uns auf über der sonnigen Heiterkeit, der sonntäglichen Ruhe, die über diesem Schlosse und seinem steifen Garten ausgegossen sind. Unsere Gedanken wenden sich unwillkürlich auf den Erbauer dieses Schlosses, auf das Volk mit seiner Vergangenheit, welche dieses Idyll erst möglich machte. Wir denken zurück an die blutigen Kämpfe, deren glücklicher Abschluss aus der sonnigen Stille dieses Bildchens uns entgegenlacht, und vergegenwärtigen uns, das die steifen eckigen Formen dieses „japanischen Völkchens von Europa“ einen Kern verbargen, dem die Menschheit eine Reihe ihrer größten und edelsten Errungenschaften verdankt. Freilich, Jan van der Heyden dachte, als er dieses Stückchen Leinwand vor sich auf der Staffelei hatte, wohl schwerlich daran, das jemals einem Beschauer dabei die Heldenthaten seines Volkes einfallen würden. Die Naivität und Anspruchslosigkeit der holländischen Kunst ist ja gerade ein Hauptfactor ihrer unmittelbaren, ergreifenden Wirkung.

Das Bild trägt ausnahmsweise keine Bezeichnung. Nach der frischen Farbenwirkung, der im kleinsten Raum beinahe breiten Behandlung würden wir dasselbe noch der früheren Zeit des Künstlers zuschreiben. Doch läßt die Tracht der wenigen Figuren, welche vorn den Weg beleben, schon auf die Mitte oder das Ende der Siebziger-Jahre schließen. Auch macht der Umstand, das weder A. van de Velde, noch Jan Lingelbach die Staffage gemalt hat, sondern der jüngere Eglon van der Neer, es wahrscheinlich, das jene beiden Freunde des Künstlers bereits tot waren.

Houbraken erwähnt in seiner kurzen Biographie des Jan van der Heyden, das derselbe auch verschiedene „stilstaande levens“ gemalt habe, darunter eines, worin (zum Beweise seiner wunderbaren Ausführung) eine aufgeschlagene Bibel lag; nur so groß wie das Innere der Hand, und doch konnte die ganze Schrift darin deutlich gelesen werden. Vielleicht ist dieses das Bild im Besitze des Herrn Wesselhoeft, welches im Jahre 1705 auf einer Versteigerung mit 365 Gulden bezahlt wurde. Auf einem Tische steht, über dunklem persischen Teppich, ein kleines Ebenholzschränkchen, mit Perlmutter ausgelegt; daneben ein Globus, ein Leuchter und eine Bibel, dessen aufgeschlagene Seiten ein Capitel aus „De Propheet ZACHARA“ zeigen. Ein spanisches Rohr mit Bernsteinknopf lehnt an dem Tische; den Hintergrund bildet eine tiefgrüne Tapete. Die Anordnung ist mit demselben Geschmack und demselben Raffinement gemacht, wie in den landschaftlichen Motiven des Künstlers. Dagegen herrscht hier, der Beleuchtung im Innern eines Zimmers entsprechend, nicht die helle Färbung seiner Landschaften, sondern ein tiefer dunkler Ton von großer Klarheit und Leuchtkraft. Trotz der mikroskopischen Vollendung, an der Houbraken so großes Wohlgefallen fand, ist die Pinfelführung leicht und flüchtig; in den Lichtern haben die Farben einen emailartigen Glanz angenommen.

Stilleben dieser Art sind unter den Werken des Künstlers sehr selten. Ein ganz ähnliches, gleichwerthiges Bildchen, auf dem fast die gleichen Gegenstände vereinigt sind, besitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck; dasselbe trägt die Jahreszahl 1665. Ein zweites Bild der Art kam kürzlich durch Ankauf in das Rijksmuseum zu Amsterdam. Ein drittes, umfangreicheres Stilleben, das reichste und vollendetste von allen, besitzt die Akademie zu Wien. Noch größer ist endlich ein ähnliches Gemälde in der Akademiegalerie zu Budapest, welches mit der Sammlung Esterházy für dieselbe erworben wurde. Es trägt die Bezeichnung *J v H out 75*, ist also 1712, im Todesjahre des Künstlers, gemalt worden.

Der Abstand gegen die vier anderen Bilder ist ein gewaltiger. Ein Ebenholzchränken steht neben einem hellen Marmorkamin und hebt sich dunkel von der weißen Wand ab; vorn liegen ein paar japanische Decken von grell rother Farbe, über denen ein Globus neben ein paar Büchern steht. Also ein ganz ähnliches Motiv, wie es die anderen Bilder zeigen; aber die helle harte Färbung, das Fehlen jedes Helldunkels, die schlechte Zeichnung, welche sich namentlich in dem barocken Gemälde über dem Kamin verräth, die ängstliche Behandlung sind nicht nur Zeichen der Hand eines Greises, sondern der Beweis für den tiefen Verfall der holländischen Malerei dieser Zeit, dem selbst ein so hervorragender Meister anheim fallen mußte. Damit ist, wenn mich mein Gedächtniß nicht täuscht, schon die Zahl dieser ganz eigenartigen reizvollen Stilleben des Jan van der Heyden in öffentlichen Sammlungen erschöpft.

Die Bemerkung Houbraken's, daß Jan van der Heyden nach seiner Anstellung im städtischen Dienst, 1672 als „Brandmeister“ der Stadt Amsterdams, „nur noch gelegentlich ein Kunstwerk zu seiner Erholung malen konnte“, finden wir durch die Daten und die Tracht der Figürchen auf den Gemälden des Künstlers bestätigt. In die Jahre von 1660 bis 1672 fallen weit mehr Bilder als in die letzten 30 Jahre seines Lebens. Was er in vorgerückterem Alter noch malte, entspricht meist nicht entfernt jenen köstlichen Werken seiner Jugend; das eben genannte Bild in der Galerie zu Budapest beweist dies auf's schlagendste. In der Regel sind die späteren Gemälde trocken in der Färbung und kleinlich und ängstlich in der Durchbildung; namentlich in der Behandlung des Laubwerks, wie dies am stärksten in einigen kleinen Landschaften hervortritt. So scheint es fast, daß ein gütiges Geschick ihn — ähnlich wie den Meindert Hobbema, der städtischer Steuerbeamter wurde — in diese fremdartige öffentliche Thätigkeit leitete. Auch seinen Freund und treuen Mitarbeiter Adriaan van de Velde hatte das unbarmherzige Schicksal im Anfange des Mannesalters aus seiner rastlosen Thätigkeit und aus der Mitte seines glücklichen Familienlebens herausgerissen; und doch zum Heile seines Nachruhmes! Denn seine letzten Gemälde zeigen, ebenso wie die seltenen späteren Werke des Jan van der Heyden, die deutlichen Spuren eines Verfalles, von welchem sich der Künstler — bei dem allgemeinen Rückgang im Kunstleben seines Landes — nicht wieder erholen würde.

Fr. D. Heyde

Jan van der Heyden ist in seinen Städtebildern doch nicht eigentlicher Architekturmaler, wie etwa Emanuel de Witte. Die Bauten in seinen Bildern sind stets ein Stück der Landschaft, durch Ton und Stimmung, auch wenn sie den wesentlichen Theil des Bildes ausmachen. Van der Heyden hat daher auch niemals Innenansichten von Gebäuden, von Kirchen oder öffentlichen Prachtbauten gemalt, in denen unter seinen Landsleuten der ebengenannte etwas ältere EMANUEL DE WITTE die höchste künstlerische Vollendung erreicht hat. Das Kircheninterieur, welches Herr Wesselhoeft von der Hand dieses Künstlers besitzt, ist eine der letzten Erwerbungen desselben. Der Künstler durfte nicht fehlen in einer Sammlung, in welcher die coloristischen Hauptmeister aller Richtungen der holländischen Malerei vertreten sind; um so mehr als die Sammlung bis dahin überhaupt kein eigentliches Architekturstück aufzuweisen hatte. Eine weiträumige holländische Kirche aus spätgothischer Zeit, deren weite Fenster das matte Sonnenlicht voll einströmen lassen, ist mit zahlreichen Figuren von Andächtigen angefüllt, welche nach der Predigt die Kirche zu verlassen im Begriff sind. Wenige Künstler, insbesondere kein anderer Architekturmaler hat mit solcher Sicherheit und Wirkung seine Innenräume mit Figuren zu staffiren gewußt, wie gerade E. de Witte. Auf dem harmonischen Zusammenwirken des Innenraumes und der Figuren beruht der Hauptreiz seiner Gemälde und der Vorzug derselben vor den Werken aller anderen Architekturmaler. Die malerische Wirkung, das Spiel des einfallenden Lichtes und das Helldunkel, welches gerade in den Hallenkirchen mit ihren hohen Fenstern, mit den farbigen Scheiben in besonders reizvoller und

mannigfaltiger Weise sich zu entwickeln pflegt, erkennt De Witte als das beste Mittel zur künstlerischen Belebung feines Motivs. Daher sind auch seine Figuren rein malerisch gegeben, unbestimmt in den Formen unter den Einwirkungen des Helldunkels und der Reflexe des Lichtes in einer Kirchenhalle. Aber in der Belebung des Raumes durch ihre Anordnung sowohl, wie durch die Färbung, in der malerischen Andeutung der Formen und der Bewegung sind sie zuweilen so meisterhaft, daß sich der Künstler darin einem Cuij und selbst einem Rembrandt nähert. Dem höchst eigenartigen, wirkungsvollen Farbenreiz zu Liebe, welchen ein paar Figuren in einer anspruchslosen weiß getünchten holländischen Kirche hervorzubringen im Stande sind, zahlte Sir Richard Wallace nicht mit Unrecht für ein Bild des E. de Witte von mäßigem Umfange, allerdings die Perle unter seinen Werken, 1872 auf der Versteigerung der Sammlung Roel-Hodson in Amsterdam nahezu 40.000 Franken; etwa das Zehnfache von dem, was bisher für Gemälde des Künstlers gezahlt worden war. Diese „Anerkennung von maßgebender Stelle“ hat die Gemälde des E. de Witte salonfähig gemacht; sie werden von jedem großen Sammler niederländischer Coloristen mit Vergnügen aufgenommen. Die Radirung von P. Ritter gibt einen guten Begriff von der verhältnismäßig einfachen, aber doch feinen und kräftig malerischen Wirkung, und der feinen Empfindung in Anordnung und Bewegung der Figuren, welche De Witte's Gemälde in der Wesselhoef'schen Sammlung auszeichnen.

E. de Witte hat nicht ausschließlich Innenräume dargestellt. Unter den wenigen abweichenden Motiven besitzt der „Fischmarkt“ im Boymans Museum zu Rotterdam und eine größere, mehr decorative Darstellung eines ähnlichen Vorwurfes im Besitz von Herrn A. Thieme in Leipzig, beide aus dem Jahre 1670, einen ebenso eigenartigen malerischen Reiz wie jene Kirchenbilder. Hier ist der Künstler in der Größe der Figuren offenbar schon über die feiner Kenntniß der menschlichen Form gesteckten Grenzen hinausgegangen. Ganz abweichend im Motiv ist ein merkwürdiges Jugendwerk, eine „Danae“ vom Jahre 1641; in der Zeichnung und in der Behandlung noch sehr unerfreulich; einem flüchtigen, rohen Gemälde des N. Knupfer nahestehend. Dieses Bild wurde vor einigen Jahren der Berliner Galerie zum Kauf angeboten; wo es sich jetzt befindet, ist mir nicht bekannt.





DIE BRÜCKE ÜBER DEN BERGBACH.

HOLLÄNDISCHE SCHILDERUNGEN DER ITALIENISCHEN LANDSCHAFT.

SEIT die Bedeutung der nordischen Kunst in ihrer ganz eigenartigen selbständigen Entwicklung wieder erkannt und der Genuss daran wieder erschlossen sind, pflegt man die Beziehung derselben zu der transalpinen Kunst und deren Einfluss als verhängnisvoll zu bezeichnen oder doch nur ihre indirekte Bedeutung auf die Entwicklung der nordischen Kunst gelten zu lassen. Für die holländische Malerei im Allgemeinen trifft diese Ansicht, so weit es sich um die einzelnen in Italien und unter italienischen Einflüssen ausgebildeten holländischen Meister handelt, allerdings wohl das Richtige. Doch hat Italien, abgesehen von der hohen Bedeutung, welche der Einfluss seiner Kunst auf die Entwicklung der holländischen Malerei im Großen und Ganzen gehabt hat, wenigstens Eine Richtung der Landschaftsmalerei gezeitigt, die nicht nur Erfreuliches geleistet hat, sondern unter ihren Künstlern einen Meister zählt, der in der ersten Reihe der Landschaftler aller Zeiten steht, den Utrechter JAN BOTH.

Freilich, das, was unserem modernen Auge in der italienischen Landschaft als besonders charakteristisch auffällt oder auch nur das, was ältere Künstler des Nordens, ein Nicolas Pouffin, Gaspard Dughet oder Claude Lorrain sich von der italienischen Natur zu eigen machten, dürfen wir nicht oder nur zum kleinen Theil in den Gemälden des Jan Both und seiner holländischen Nachfolger erwarten. Nicht die Größe der Formen, nicht die Schönheit der Linien, nicht der eigenthümliche Zauber der Farben des Südens waren es, was dem am Strande der Nordsee aufgewachsenen Künstler in der Landschaft Italiens besonders in's Auge fiel und fesselte: dem für die Beobachtung des Lufttones und für die Wirkung des Lichtes ausgebildeten Auge des Holländers lag auch in Italien der höchste Reiz der Landschaft in der Beleuchtung, in dem warmen, glühenden Ton des südlichen Himmels und seiner Einwirkung auf die Erscheinung der Formen und Vegetation.

Das kleine Bild von der Hand des Jan Both in der Galerie Wesselhoest, dem Umfange nach eines der unbedeutendsten Werke desselben, ist nach seinem malerischen Werth eines seiner Meisterwerke. Hecht's Radirung nach diesem Bilde, ein Meisterwerk wie das Original, gibt den Reiz desselben in vollem Mafse wieder und überhebt mich einer Beschreibung, die doch nur eine schwache Vorstellung des Bildes zu geben im Stande wäre. Auch hier ist das Bestreben und der Triumph des Meisters die Wiedergabe des Lichts: die Stimmung des warmen sonnigen Tages, der zum Ende neigt, das goldige Abendlicht mit den tiefen langen Schatten, welche die aus dem Dunst der Tageshitze sich bildenden Wolken über die Landschaft werfen. Die wenigen kleinen Figuren, welche die Landschaft beleben, Landleute, die auf ihren Eseln zum Markte ziehen, haben den Charakter der Figuren, welche man in den Gemälden des Jan Both seinem Bruder Andries zuzuschreiben pflegt; aber gewifs mit Unrecht. Möglich, dass derselbe in Italien, das die jungen Künstler zusammen besuchten, einige der ersten Gemälde des Jan Both hat: für die Mehrzahl derselben, namentlich für die Meisterwerke des Jan Both, welche dessen späterer Zeit angehören, ist dies schon deshalb nicht möglich, weil der jüngere Bruder in Venedig umgekommen war, ehe Jan nach Holland zurückkehrte. Im Jahre 1644 war aber Jan bereits wieder in seiner Heimat thätig, muthmafslich schon seit verschiedenen Jahren. Erst nach seiner Rückkehr, bis zu seinem frühzeitigen Tode (am 9. August 1652, dem kürzlich entdeckten Todesdatum des Künstlers) ist weitaus die Mehrzahl der noch erhaltenen Gemälde des Jan Both entstanden, insbesondere alle mit Recht so bewunderten Meisterwerke. Dies beweisen die seltenen Daten auf den Gemälden und die Staffage, die sie durch Utrechter Künstler, wie C. Poelenburg und J. B. Weenix erhalten haben; dies beweisen

aber auch die wenigen Jugendwerke des Jan Both, die auf uns gekommen sind, zum Beispiel die früher dem Andries Both zugeschriebene figurenreiche Ansicht aus Rom in der Pinakothek zu München (Nr. 585), welche nur die Bezeichnung des Jan trägt. Wahrscheinlich ist dieses und sind einige verwandte Bilder, welche sämtlich sehr hell und farbig gehalten sind und flüssige Pinselführung zeigen, noch in Italien entstanden. Dann werden aber schwerlich die flüchtig gemalten, oft bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelten größeren Decorationsbilder, die unter Both's Namen in den italienischen Galerien hängen, namentlich im Palazzo Pitti, in den Sammlungen Sciarra und Doria zu Rom u. f. w., von der Hand des Jan Both herrühren.

Auch die Übereinstimmung der Figuren in den Gemälden des Jan Both mit denen in den beiden Folgen seiner radirten Landschaften hätte darauf führen sollen, daß sie von des Künstlers eigener Hand herrühren. Die Figuren des Andries Both sind derber und kürzer und roher in der Ausführung; Andries erscheint in seinen seltenen Sittenbildern und in den häufiger vorkommenden Studien und Skizzen zu solchen Bildern als ein Künstler in der Art der A. van der Venne, Pieter Quast, De Heer u. f. w. Daß der Aufenthalt in Italien diese Richtung des Künstlers nicht wesentlich veränderte und beeinflusste, beweisen zwei aus dem Jahre 1634 datirte und bezeichnete Sittenbilder aus dem italienischen Volksleben in der Londoner Galerie des Herzogs von Bedford. Diese Jahreszahl ist deshalb für die Biographie des Andries Both noch von besonderem Interesse, weil sie beweist, daß derselbe im Jahre 1634 schon selbständiger Meister war, also im Jahre 1632/34, dem Zeitraume, in welchem er urkundlich als Lehrling in die Gilde seiner Vaterstadt Utrecht eintrat, nicht mehr in dem jugendlichen Alter war, in welchem damals die Künstler als Schüler zuerst einzutreten pflegten.

Both f.

Den Schülern und Nachfolgern des Jan Both, wie Adam Pynacker, Frederick de Moucheron, Guillam de Heusch u. f. f., fehlt neben der Begabung ihres Meisters auch die Frische der Auffassung, die Leuchtkraft der Färbung. Das kleine Bild, welches die Galerie Wesselhoest von ADAM PYNACKER aufzuweisen hat, ist ein besonders farbiges, breit gemaltes Werk aus dessen früherer Zeit. Das Motiv ist dem Bilde von Jan Both ganz ähnlich; von dem hellen goldigen Abendhimmel hebt sich der Bergabhang im Vordergrunde in tiefer Färbung klar ab. Die fett aufgetragenen Farben haben eine emailartige Wirkung. In der kräftigen Färbung, der breiten Behandlung und der Zeichnung der Figuren steht der Künstler hier jedoch dem Nicolaus Berchem, seinem Altersgenossen, mit dem er vielleicht gleichzeitig in Italien war, näher als dem Jan Both. Daß dieser Aufenthalt schon um das Jahr 1641 fällt, als Pynacker erst zwanzig Jahre zählte, wird durch eine aus diesem Jahre datirte Tuschzeichnung in der Albertina zu Wien wahrscheinlich gemacht, die antike Ruinen darstellt; bezeichnet *Pynacker 1641*. Sie zeigt den jungen Künstler noch im Anschlusse an die Richtung des B. Breenberch.

Mehr als bei Both und Pynacker mischen sich schon bei JAN HACKAERT Motive seiner Heimat, in deren Wiedergabe der Künstler am glücklichsten ist, auch in seine Schilderungen aus Italien. Dies ist auch der Fall in der umfangreicheren Gebirgslandschaft, welche Hudtwalcker 1833 aus der Sammlung Goll van Frankenstein erwarb. Die reiche Composition ist etwas unruhig, eine Wirkung, die noch durch das zerstreute Licht und die dunklen Schatten verstärkt wird. Die körnige, flockige Behandlung erinnert an die gleichzeitigen französischen Meister, an Gaspard Dughet und François Millet, mit denen

Hackaert wohl in Italien zufammentraf. Namentlich die helle, im Abendlicht glänzende Ferne nähert sich in Färbung und Behandlung auffallend dem Millet. Die Staffage des Bildes, ein Reiter im Vordergrund und weiter zurück eine Schafherde, ist von der Hand des Adriaan van de Velde; das Bild muß also der früheren Zeit des Jan Hackaert angehören, da sein Freund A. van de Velde schon starb, als Hackaert sechsunddreißig Jahre zählte.¹ Auch hier sind Thiere und Figuren mit der gewohnten Meisterhaft des Künstlers gezeichnet und üben die eigenthümliche Anziehung, die kein anderer holländischer Thiermaler besitzt. Fast noch bewunderungswürdiger erscheint A. van de Velde auch hier in der Art, wie er in die malerische Eigenart des Künstlers, dessen Landschaft er staffirt, einzugehen versteht. Die unruhige, fleckige Wirkung der Landschaft wiederholt sich in der Staffage, welche auch die weiche flüchtige Behandlung mit derselben gemein hat. Die wenigen Figuren und Thiere dienen nicht nur zur Belebung der Landschaft; diese hat in der Färbung der Staffage zugleich erst die energischen Töne erhalten, durch welche die unruhige Wirkung des zerstreuten Sonnenlichtes ihren Halt bekommt.

HACKAERT

DIE MALER DES SITTENBILDES UND DES THIERLEBENS INMITTEN DER LANDSCHAFT.

WIE das Leben im Süden sich vornehmlich im Freien, außerhalb des Hauses abspielt und daher das Sittenbild der romanischen Nationen nicht ein häusliches Innenleben, sondern das Treiben auf der Straße und in der Landschaft wiedergibt, so kennt der Südländer andererseits auch nicht den Reiz der Landschaft in ihrer Abgeschlossenheit, ihrer Einsamkeit; die „payfage intime“, wie man sie heute nach einer bestimmten Richtung der modernen französischen Landschaftsmalerei zu nennen pflegt. Die Landschaft ist ihm vielmehr der Rahmen, in dem sich das menschliche Leben in der mannigfaltigsten Weise abspielt. Im strengsten Sinne des Wortes hat daher Italien, und ähnlich Spanien, weder eine eigentliche Landschaftsmalerei, noch ein reines Sittenbild aufzuweisen. Beide erscheinen, wo sie seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt auftreten, in eigenthümlicher Weise vermischt.

Auch die nordischen Künstler, die in Italien ihre hohe Schule durchmachten, sind von dieser Auffassung, sind von der Erscheinung der Natur und des Lebens im Süden nicht unbeeinflusst geblieben, wie sie ihrerseits einen rückwirkenden Einfluß auf die Kunst Italiens gerade nach dieser Richtung hin gehabt haben. Fast ausnahmslos statten auch sie ihre landschaftlichen Motive mit mehr oder weniger reicher Staffage aus: Hirten mit ihren Herden, Reisende oder Jäger zu Fuß und zu Pferde, Landleute, welche zum nächsten Marktflecken reifen oder mit ihren Einkäufen heimkehren, Quackfalter, die an Kreuzwegen ihre Buden aufgeschlagen haben, selbst große Aufzüge, Märkte u. f. w. füllen die Landschaften dieser Künstler, welche dadurch oft nur zum Hintergrund für diese sittenbildliche Staffage werden. Denn bei der naturalistischen Richtung der holländischen Malerei in dieser späteren Zeit ist die Staffage fast ausschließlich sittenbildlich; die ältere Schule, mit Cornelis Poelenburg an der Spitze, welche ihre idyllischen Motive der italienischen Landschaften, dem Charakter entsprechend, mit kleinen Figuren aus der Mythologie, aus den italienischen Schäferromanen oder aus der biblischen Geschichte belebte, hatte gleichzeitig in Utrecht nur noch eine locale, untergeordnete Bedeutung.

¹ Vorausgesetzt, daß das Jahr 1636 mit Recht als das Geburtsjahr Hackaert's angenommen wird; eine Angabe Houbraken's, die allerdings durch den Charakter der Bilder unterstützt wird.

Der fruchtbarste und früher auch der gefeierteste Künstler dieser Richtung ist CLAES PIETERSZ BERCHEM. Der gefällige Charakter seiner Bilder, ihre ansprechenden landschaftlichen Motive, meist aus dem italienischen Mittelgebirge, ihre reiche bunte Staffage mit Hirten und Herden waren ganz nach dem Geschmack des vorigen Jahrhunderts; Berchem's Bilder gingen daher fast regelmässig auf den Versteigerungen um mehrere tausend Franken, ja um zehntausend und mehr fort. Die strengen Anforderungen unserer Zeit an malerische Wirkung, welche im Allgemeinen auch den Mafsstab für die Preise der alten Bilder abgeben, haben das Interesse an Berchem sehr abgeschwächt. Man wirft ihm nicht mit Unrecht den schweren bräunlichen Ton, wie die bunte Wirkung der Farben in seinen meisten Bildern vor und tadelt seine flüchtige, in der späteren Zeit selbst manierirte Zeichnung, fowohl in der Staffage, als im Baumschlag und in den landschaftlichen Formen; und wenn er gar mythologische oder allegorische Darstellungen, die zumeist dann sehr umfangreich zu sein pflegen, zu malen unternähme, so sei er geradezu unerträglich. Für die große Mehrzahl von Berchem's Bildern sind solche Vorwürfe allerdings durchaus gerechtfertigt. Eine kleine Zahl meist wenig umfangreicher Gemälde, die fast ausnahmslos seiner früheren Zeit, unmittelbar nach seiner Studienreise in Italien, angehören, machen jedoch eine rühmliche Ausnahme und werden zu allen Zeiten als Meisterwerke in ihrer Art gerühmt werden. Unter den Bildern der Dresdener Galerie darf eines, im Louvre dürfen zwei oder drei dazu gerechnet werden; die meisten und besten besitzt die Bridgewater Gallery in London. Das Wesselhoef'sche Gemälde, von mäßigem Umfange, wurde 1853 auf der Versteigerung der Sammlung Molkenboer zu Amsterdam erworben. Es stellt einen Hirt mit verschiedenartigem Vieh in hügeliger Landschaft dar. Obgleich noch klar in der Färbung und von guter Zeichnung, zeigt es doch schon den schweren bräunlichen Ton und die dunklen Schatten, welche die spätere Zeit des Künstlers charakterisiren.

Berchem

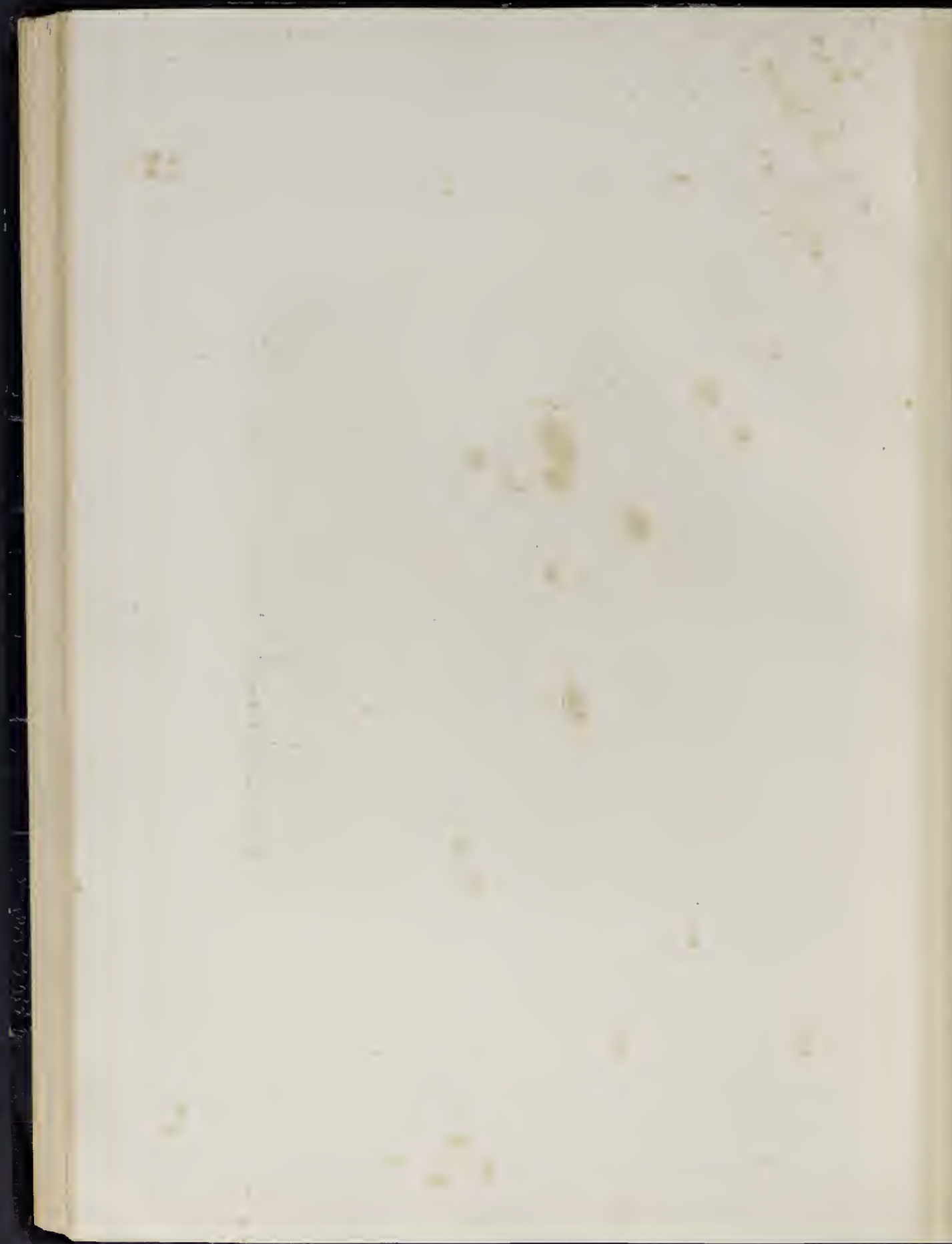
Der Schüler Berchem's — wenn er richtig als solcher bezeichnet wird — KAREL DU JARDIN, ist niemals in jene Fehler seines Lehrers verfallen. Seine Bilder sind regelmässig besonders hell und sonnig und, selbst wenn sie von reicher Färbung sind, außerordentlich harmonisch. Überhaupt hat er die italienische Natur und das italienische Leben charakteristischer erfasst und malerischer zum Ausdruck gebracht als alle anderen holländischen Künstler dieser Richtung. Freilich kannte er Italien auch besser als die meisten derselben, da er schon jung eine Reihe von Jahren dort zubrachte und später, aus Sehnsucht nach dem Süden, Weib und Kind verließ, um Italien wiederzusehen, wo er bis zu seinem Tode sich aufhielt. Das Bild in der Wesselhoef'schen Sammlung gehört nach der Aufschrift

K. DU JARDIN *p.*
1658

den wenigen Jahren an, in denen Du Jardin, nach seiner Rückkehr aus Italien, sich im Haag niedergelassen hatte; urkundlich in den Jahren 1656 bis 1659. Nicht in vielen Werken des Künstlers ist der Zauber des italienischen Lichtes, die Klarheit der Schatten, die Weichheit der Formen so anziehend und malerisch ausgedrückt als in diesem Meisterwerke, welches sich früher in der bekannten Sammlung Goll van Frankenstein zu Amsterdam befand und dort 1851 durch Hudtwalker auf der Versteigerung des Baron Nagel van Ampten erworben wurde. Hecht's Meisterchaft in der Wiedergabe der landschaftlichen Stimmung bewährt sich auch in der Radirung dieses Bildes. Nur die leichte und beinahe zarte Zeichnung des Originals kommt in der Radirung nicht ganz zu ihrem Rechte. Und doch trägt dieselbe wesentlich dazu bei, die derbe Action der Staffage beinahe vergessen zu machen. „Ein echt niederländisches Motiv“, wird man beim ersten Blick auf das Gemälde ausrufen; ich möchte es



DE. LABETRUNK.





STRASSENANSICHT.

eher ein echt italienisches Motiv nennen und glaube, daß mir jeder Kenner Italiens darin beistimmen wird. Aber freilich ist es „echt niederländisch“, daß der Künstler gerade einen solchen Moment zum Vorwurf für ein Gemälde wählt.

Ein kunsthistorisch besonders interessantes Gemälde ist die kleine bezeichnete Landschaft des gewöhnlich nur als einer der Lehrer des C. Berchem genannten Haarlemer Künstlers JAN WILS. Sie zeigt ein einfaches Motiv aus Holland, wie sie auch sein berühmter Schüler in der frühesten Zeit zum Vorwurf gewählt hat: auf leicht bewegtem Terrain mit Buschwerk sind vorn Schnitter beim Mähen des Kornes beschäftigt. Die eigenartige kräftige und warme Färbung, der fette Farbauftrag und die breite Behandlung finden sich ganz ähnlich in den frühesten Gemälden des Berchem, so daß wir nach diesem Gemälde dem Wils unter den zahlreichen Lehrern desselben wohl einen besonders starken Einfluß auf seinen Schüler zuschreiben dürfen. In späteren Gemälden, die freilich felten und sehr zerstreut sind, ist der Künstler meist reicher, aber auch unruhiger in der Composition, flauer in der Färbung und weniger energisch in der Behandlung.

J. Wils

Wie Berchem, so hat auch Adriaan van de Velde, obgleich ein Aufenthalt desselben in Italien geleugnet wird (ob mit Recht, bezweifle ich), zahlreiche Motive der italienischen Landschaft und des italienischen Hirtenlebens als Vorwürfe zu seinen Bildern gewählt; ja in seinen späteren Werken bilden dieselben geradezu die Regel. Seine Schüler und Nachfolger nahmen fast ausschließlich Gemälde dieser Art zum Vorbild. Ein charakteristisches Werk dieser Richtung ist die „Landschaft mit Vieh“ von DIRCK VAN BERGEN, welche 1831 auf der Versteigerung der Sammlung Verbruggen im Haag erworben wurde; ansprechend in dem einfachen Motiv der Landschaft, fein und klar in der Färbung und duftig im Ton. Auch das Bild, welches früher in der Sammlung als ein Original des Adriaan van de Velde galt, ist wohl vielmehr ein gutes Werk dieses tüchtigsten seiner Schüler.

Auch der jüngere JAN VAN DER MEER, der Sohn des bekannten Haarlemer Landschaftsmalers gleichen Namens, schließt sich dieser Gruppe von Nachfolgern des A. van de Velde an. Charakteristisch ist für ihn, daß er seine einfachen, der italienischen Landschaft entlehnten Motive mit einzelnen Schafen oder Herden von Schafen staffirte. Ein ganz kleines charakteristisches Bild dieser Art, aus der Sammlung Bugge in Kopenhagen erworben und *J. van der Meer de Jonge 1680* bezeichnet, ist der „Hirt bei der Schafherde“. Das zweite, verhältnismäßig umfangreiche Bild des Künstlers in der Wesselhoef'schen Sammlung, vom Jahre 1697, zeigt ein abweichendes, rein landschaftliches Motiv vom Rhein oder von der Mosel. Von einem hohen Standpunkte blickt man über das enge, reich bebaute Thal des in der Ferne in Windungen sich verlierenden Flusses. Die helle klare Färbung, die feine und doch nicht unmalerische Durchführung zeichnen das Bild vor fast allen gleichzeitigen Landschaften aus. Den Sinn für derartige Fernsichten mag der Künstler in der Schule seines Vaters ausgebildet haben, dessen von hohen Augenpunkten genommene Motive aus den Dünen von Scheveningen und von dem Strand des Haarlemer Meeres zu den eigenartigsten und anziehendsten Landschaften der holländischen Schule gehören. Aber in diesem Bilde ist doch offenbar HERMAN SAFT-LEVEN das unmittelbare Vorbild von Jan van der Meer de Jonge gewesen. Die Wesselhoef'sche Galerie hat ein charakteristisches Bild des Künstlers aufzuweisen, bezeichnet *Herman Saft Leven F. a Utrecht 1652*, das ganz wie das Vorbild für

jenes Gemälde des Van der Meer erscheint: eine Rheinlandschaft, reich belebt und außerordentlich fleißig durchgeführt, aber dabei noch leicht und geistreich behandelt, in dem hellbraunen Ton und in dem dünnen Farbonauftrag, der für die frühere Zeit des Künstlers bezeichnend ist.

1652

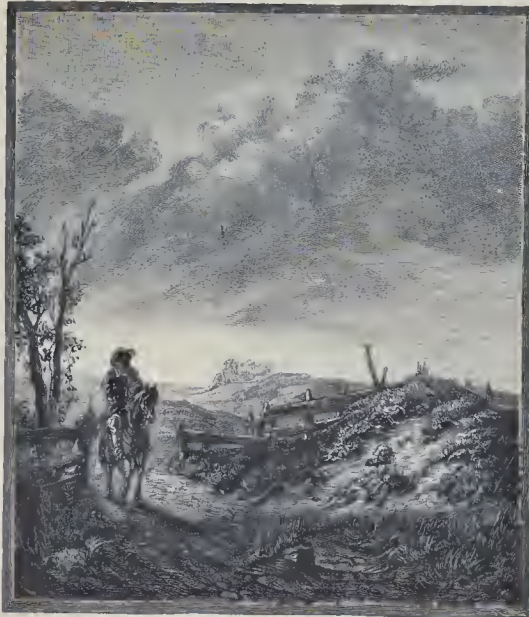
Sehr viel mannigfaltiger in den Motiven und reicher in der Staffage, als jene vorwiegend der italienischen Landschaft und dem italienischen Leben ihre Vorwürfe entlehrenden Künstler ist PHILIPS WOUWERMAN, einer der gefeiertsten und populärsten unter allen holländischen Malern, den auch jeder der alten Kunst noch so fern stehende Laie doch kühnlich „an feinem Schimmel“ herauszuerkennen sich anheischig machen wird. Wouwerman's Leichtigkeit des Schaffens ist beinahe sprichwörtlich; der Mann, dessen Lebenslauf schon abgeschlossen wurde am Tage, bevor er das neunundvierzigste Jahr vollendete, der beinahe glänzend mit Glücksgütern ausgestattet war, hat trotzdem wohl an tausend Bilder gemalt. Hat doch die Dresdener Galerie allein deren nahezu siebenzig, die Eremitage zu St. Petersburg eine ähnliche Zahl aufzuweisen, so dafs man auf Grund von Smith's „Catalogue raisonné“ die Zahl der echten Gemälde, welche noch bekannt sind, mit 700 gewifs nicht zu hoch greift. Nimmt man hinzu, dafs eine beträchtliche Zahl dieser Bilder mit einer Staffage von zahlreichen Figuren und Thieren, oft von hundert und mehr Figuren belebt ist, dafs der Künstler sich trotzdem in feinen Motiven fast niemals wiederholt, und dafs dieselben bei aller malerischen Behandlung von einer fast miniaturartigen Durchbildung sind, so wird man dem Philips Wouwerman allerdings den Ruhm nicht bestreiten können, in der Leichtigkeit des Schaffens sowohl, wie im Fleifs, im Reichthum der Phantasie und Erfindung und zugleich in der Treue der Durchbildung kaum feinesgleichen gehabt zu haben.

Mit diesen Vorzügen, mit denen ja zum Theil auch Manieristen, wie ein Luca Giordano ausgestattet waren, verbindet Wouwerman ebensoviel Geschmack in der Anordnung, wie Meisterschaft der Zeichnung und Talent für die Wiedergabe der mannigfachen bunten Szenen aus dem Leben im Freien. Die Mannigfaltigkeit dieses Treibens war noch gesteigert durch die Zustände des dreifsigjährigen Krieges, unter dessen Eindrücken der Künstler grofs geworden war. Der eigenste Reiz seiner Werke, der dieselben weit über die Machwerke aller seiner Nachahmer wie seiner Vorgänger erhebt, liegt aber in der künstlerischen Ausstattung und Umgestaltung dieser Alltagszenen, in jenem eigenthümlichen, novellenartigen Zauber, welcher jeder seiner Compositionen innewohnt, der ganzen Darstellung sowohl, wie jeder einzelnen Figur.

Alle diese Eigenschaften haben, wie gesagt, die Gemälde des Künstlers zu allen Zeiten zu den gefuchtesten Kunstschätzen gemacht. Im vorigen Jahrhundert ist kaum ein anderer Maler mit ähnlichen Preisen gezahlt worden wie gerade Philips Wouwerman; und auch jetzt sind dieselben, obgleich ganz hervorragende Werke des Künstlers seit Jahrzehnten nicht mehr auf den Markt gekommen sind, noch sehr ansehnliche. Aber trotzdem mufs man, glaube ich, eingestehen, dafs Wouwerman heute sowohl in den Kreisen der Sammler, wie bei den Künstlern und kunstfinnigen Laien nicht mehr zu den Meistern ersten Ranges unter den holländischen Kleinmalern gerechnet wird. Verschiedene Ursachen wirken zusammen, aus denen sich diese Erscheinung erklären läfst. Einmal die ausgesprochen malerische Richtung unserer Zeit, welche die Werke eines Velazquez und selbst eines Frans Hals fast über Alles erhebt; dann auch die außerordentlich grofse Zahl und die, trotz aller Mannigfaltigkeit, in der Erscheinung doch allzu grofse Gleichmäfsigkeit, der gleiche, meist geringe Umfang der Bilder, namentlich aber die unmalerische Wirkung der späteren Werke. Diese liegt theils in einer gewissen Buntheit der Färbung, theils in dem starken Nachdunkeln der Schatten als Folge vom Durchwachsen des Bolusgrundes, wodurch zahlreiche seiner späteren Bilder eine sehr unerfreuliche Wirkung erhalten haben. Ganz besonders mag zu der Abstumpfung des Blickes gegen die mannigfaltigen Reize des Künstlers die übermäfsige Anhäufung

von Bildern deselben in verschiedenen besonders besuchten öffentlichen Galerien beigetragen haben. Denn wenn irgend ein Kleinmeister seine Gemälde für die isolirte und intime Betrachtung im bürgerlichen Wohnzimmer berechnet hat, so ist es Philips Wouwerman. Man kann der Wirkung derselben gar keinen größeren Eintrag thun, als wenn man sie in Menge zusammenhängt, oder gar — wie in Dresden und St. Petersburg — ganze Cabinette damit anfüllt.

Nun, Herr Wesselhoeft ist nicht in diese Verführung gekommen. Er besitzt zwei, vielleicht selbst drei echte Werke des Künstlers. Zweifelhaft bin ich über die Eigenhändigkeit des Bildes mit dem Bauer, der seinen Schimmel friegelt. Dasselbe Gemälde findet sich, wenig verändert, in Dresden und in



Ph. Wouwerman, „Der Reiter an der Düne“.

verschiedenen Privatfammlungen; mehrere dieser Bilder tragen die Bezeichnung, welche dem Wesselhoeft'schen Bilde fehlt. Freilich hat man auch dem Dresdener Exemplar die Echtheit bestritten; man hat einen P. de Laar oder einen ähnlichen Künstler darin sehen wollen. Jedoch mit Unrecht, da das Bild in seiner grellen abendlichen Lichtwirkung, in der derben Zeichnung der Figuren und Thiere gerade ein sehr charakteristisches Jugendwerk des Philips Wouwerman ist. Zum Überflufs ist auch noch die Originalskizze, eine Kohlenzeichnung, in einer englischen Privatfammlungen erhalten; gleichfalls mit dem charakteristischen Monogramm aus der Zeit der ersten Thätigkeit des Künstlers bezeichnet. Weshalb gerade dieses Bild des Künstlers mehrfach von ihm selbst wiederholt und von Schülern und Zeitgenossen copirt ist (häufiger als irgend ein anderes Werk des Meisters), dafür vermag ich keinen Grund anzugeben; denn das Bild gehört nicht nur zu den frühesten, sondern auch zu den unbedeutendsten Compositionen des Künstlers.

Ein ebenfalls noch ziemlich frühes, zweifellos eigenhändiges Werk ist der „Reiter an der Düne“, mit dem Monogramme

PSW

das durch Zufügung einzelner Buchstaben des Vornamens schon etwas von der ältesten, nur aus *PH* und *W*. zusammengesetzten Form deselben abweicht. Der nebenstehende Holzschnitt nach Raudner's Zeichnung gibt Motiv und Wirkung gut wieder. Die Stimmung des sonnigen Tageslichtes ist eine außerordentlich zarte, duftige; die Zeichnung der Figur ist dagegen noch etwas vernachlässigt. In die spätere Zeit gehört endlich die einzige grössere Composition: Pferde in der Tränke; daneben badende Jungen und einige andere Figuren. Die Färbung ist noch klar, aber hat nicht mehr den leuchtenden, harmonischen Ton der früheren Gemälde.

Von hervorragend kunsthistorischem Interesse ist ein Bild des selten vorkommenden jüngsten Bruders und zugleich eines Schülers von Philips, *JAN WOUWERMAN*; aus der Bugge'schen Sammlung in Kopenhagen stammend. Jan, zehn Jahre jünger als sein Bruder, starb noch fast zwei Jahre vor demselben. Da er nicht dieselbe Leichtigkeit des Schaffens besaß, erklärt sich, daß sich vom Künstler kaum mehr als ein Dutzend Gemälde nachweisen lassen, von denen nur die kleinere Hälfte sich in öffentlichen Galerien befindet. Jan war in der Lehre bei seinem Bruder Philips, als derselbe vorwiegend Landschaften von kräftiger Färbung und starken Lichteffecten malte. Es ist daher begreiflich, daß die Richtung des Lehrers für den weniger begabten Schüler dauernd bestimmend blieb. Die Gemälde des Jan stellen Landschaften dar, meist einfache Motive aus der Nachbarschaft von Haarlem, die von einigen wenigen kleinen Figuren belebt sind. Das Gemälde der Wesselhoef'schen Sammlung zeigt einen Reiter, im Begriff sein Pferd, einen Schimmel, zwischen Dünen zu tränken. Auf feinere Stimmung oder Durchbildung, wie sein Bruder, geht der Künstler hier nicht aus; er begnügt sich vielmehr mit einer kräftig decorativen Wirkung. Ein ähnliches Motiv aus den Dünen von Haarlem zeigt ein kleines, in der Farbe außerordentlich leuchtendes, fett gemaltes Bild im Boymans-Museum zu Rotterdam; zwei grössere Bilder im Museum zu Stockholm, Gegenstücke, die Sommer und Winter darstellen, sind dagegen durch ihre mannigfaltigeren Compositionen besonders ansprechend. Ein anderer Winter von derber Wirkung und Behandlung befindet sich im Museum zu Hannover (Haußmann'sche Sammlung). Neuerdings haben auch das Museum zu Haarlem und die Galerie zu Schwerin ein Gemälde des Jan Wouwerman erworben.

In der reichen novellistischen Entwicklung der Staffage ist *JAN LINGELBACH* der tüchtigste Nachfolger des Philips Wouwerman; aber die geringe malerische Begabung, welche auch die Werke der in Holland ausgebildeten und dort thätigen deutschen Künstler dem geübten Blick unter allen holländischen Gemälden des XVII. Jahrhunderts sofort herauserkennen läßt, beeinträchtigt auch die Wirkung der Gemälde von Lingelbach, dem begabtesten aller dieser deutschen Künstler. Das kleine Bild feiner Hand in der Wesselhoef'schen Galerie zeigt ein anziehendes echt Wouwerman'sches Motiv; auch die reiche Färbung und der klare graulich-braune Ton erinnern an die späteren Gemälde von Wouwerman, aber die Behandlung besitzt nicht die geistreiche leichte Manier dieses Künstlers.

JAN VAN HUGHTENBURGH, ein jüngerer Landsmann und Nachahmer des Philips Wouwerman aus dessen letzter Zeit, ist hier gleichfalls in der „Schmiede“ weit vortheilhafter vertreten, als in seinen gewöhnlichen Schlachtenbildern, die unruhig in der Composition und schwer und unerfreulich in der Färbung zu sein pflegen.

HOLLÄNDISCHE SEE- UND MARINEMALER.

DEM LUDOLF BAKHUIZEN ist der Ruf des ersten holländischen Seemalers neben Willem van de Velde bis auf unsere Tage unbestritten geblieben. Erst in neuester Zeit hat zuerst die Liebhaberei der Sammler und nach ihr auch die Kunstkritik sich vom Künstler mehr und mehr abgewendet und angefangen, ihn ungünstiger zu beurtheilen. Nicht nur ein Jan van der Capelle, auch Jan van Goyen, Simon de Vlieger, selbst Jan Porcellis werden in ihren guten Seebildern dem BakhuiZEN entschieden vorgezogen; man findet den Künstler „langweilig“ oder „affectirt“, bunt und hart in der Färbung. Diese allgemeine Verurtheilung hat theilweise ihre guten Gründe. BakhuiZEN verdankt seinen Ruf einer Zeit, die für die malerischen Vorzüge eines Gemäldes keinen Sinn mehr hatte und daselbe vielmehr nach dem dramatischen oder poetischen Inhalt beurtheilte, den sie darin suchen zu müssen glaubte. Von einem Seemaler verlangte man im vorigen Jahrhundert die Schilderung der entfesselten Mächte des Meeres; ein Vernet, ein Louterbourg, ein BakhuiZEN entsprachen in ihren „Seestürmen“ und „Schiffbrüchen“ dieser Auffassung, die auch in unserm Jahrhundert während der ganzen romantischen Zeit die vorherrschende war und noch immer einen Theil des großen Publikums, namentlich die sogenannten Gebildeten beherrscht. Der „Inhalt“ eines Bildes war eben der Maßstab, nach dem man daselbe fast ausschließlich beurtheilte. Die moderne naturalistische Richtung der Kunst und Kunstanschauung hat damit vielleicht gar zu gründlich aufgeräumt; nicht was dargestellt ist, sondern nur wie es gemalt ist, soll jetzt bei der Beurtheilung eines Bildes ausschließlich maßgebend sein.

Vom rein malerischen Gesichtspunkte aus wird es allerdings schwer, den Bildern des BakhuiZEN auch nur eine bedingte Bewunderung abzugewinnen. Selbst abgesehen von jenen früher besonders geschätzten großen Seestürmen, die schon durch das Nachdunkeln der Schatten und das Durchwachen des Grundes von unerfreulichster Wirkung sind, lassen auch die früheren hellen Bilder von anspruchsloseren Motiven feinere malerische Qualität meist vermissen. Wie der ganzen Colonie friesischer Künstler aus der deutschen Nachbarprovinz, die meist in Amsterdam ihre Lehrzeit durchmachten und dort oder in Emden thätig waren, geht auch dem BakhuiZEN echter malerischer Sinn entschieden ab. Seine Bilder pflegen bunt in der Färbung, kalt und metallisch im Ton, unruhig in der Wirkung zu sein. Ausnahmen sind namentlich in der späteren Zeit des Künstlers selten. Der späteren Zeit gehört nach der Inschrift

1695
L B A K

die „leicht bewegte See“ der Wesselhoef'schen Sammlung an. Dennoch ist dieselbe auch in den Schatten noch vollständig klar, trotz der reichen Färbung nicht bunt und hart. Im Motiv ist das Bild gleichfalls anziehend durch seine Anpruchslosigkeit und Wahrheit, so daß BakhuiZEN wenigstens in seiner späteren Zeit gar nicht besser vertreten sein kann.

Nach Waagen's Catalog hätte die Sammlung noch ein zweites kleineres Werk des Künstlers aufzuweisen, eine leicht bewegte See mit Boten, das auf der Versteigerung der Campe'schen Galerie in Leipzig erworben wurde. Die ungewöhnlich helle, ruhige Beleuchtung, die klare Färbung hat wohl den Besitzer bestimmt, die Richtigkeit der Bezeichnung anzuzweifeln und das Bild vielmehr für ein Werk des Jan van der Capelle zu halten. Ich möchte aber unbedingt an der alten Bestimmung festhalten. Nicht nur ist die Bezeichnung auf einem im Wasser schwimmenden Pfahl

LIBRARIUS
1650

augenscheinlich echt: auch Behandlung und Auffassung des Bildes haben mit Van der Capelle nichts gemein, während sich verschiedene Jugendwerke Bakhuizen's in der gleichen Art aufführen lassen. Offenbar ist hier Willem van de Velde in seinen frühesten Werken das Vorbild des Künstlers. An die frühen Bilder dieses Künstlers erinnern die außerordentlich einfache, fast nüchterne Composition, die Behandlung der zahlreichen kleinen Wellen, das gleichmäßige Licht, die hellen, bläsröthlichen Lichter.

Gleichzeitig finden sich neben dieser späten farbigen Richtung der holländischen Kunst auch noch Nachzügler der älteren Tonmalerei, namentlich in den kleineren Städten Hollands. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist, in feinen seltenen Gemälden, der Alkmaarer Künstler JAN THEUNISZ BLANKERHOF.¹ Houbraken, der für die Biographien der Künstler aus Alkmaar die dortigen Urkunden besonders gut benützt hat, wird auch in feinen Angaben über Blankerhof von den neuerdings veröffentlichten Urkunden fast vollständig befestigt.

Nach Houbraken wurde Blankerhof 1628 zu Alkmaar geboren, machte dort bei verschiedenen Künstlern seine Schule durch und starb zu Amsterdam im Jahre 1669. In den Gilderegistern ist der Künstler 1640 als Schüler des Arend Cinceer angegeben; 1649 wird er als Meister in die Gilde aufgenommen; im Jahre 1659 ist er schon in Amsterdam anfassig, wo er sich am 5. April dieses Jahres mit Catharina Aerts van Wyck vermählte; am 2. October 1669 wurde der Künstler auf dem Westerkerkhof begraben. Wenige Tage darauf wurde bekanntlich auch Rembrandt auf demselben Kirchhofe bestattet. Der Umstand, daß in den Kirchenbüchern eine Notiz über die Witwe des Blankerhof unmittelbar hinter der Eintragung der Bestattung Rembrandt's gemacht wurde, hat zu dem Mißverständniß verleitet, daß hier von der Witwe Rembrandt's die Rede sei. So war eine Reihe von Jahren von der Catharina van Wyck als der dritten Frau Rembrandt's die Rede.

Blankerhof's frühzeitiger Tod und sein unstätes, unruhiges Leben, von dem Houbraken des Längeren erzählt, scheinen der Grund zu sein, daß nur einige wenige Bilder des Künstlers erhalten sind. Zwei größere Gemälde in der Galerie zu Augsburg, stille See mit Schiffen in der Nähe der Küste, sind ziemlich nüchterne Veduten, in denen sich in der einförmig grau-braunen Färbung ein Nachfolger der Richtung der Vlieger und Porcellis verräth. Das kleine Bild, welches Herr Wesselhoft vom Künstler besitzt, ist diesen beiden Gemälden wesentlich überlegen. Schon in der Composition, die von der Küste aus einen Blick auf das Meer mit einer dichten, am Horizont sich aufthürmenden Wolke zeigt; die Bewegung der Wellen, die Zeichnung der Wolken und des Bootes sind fein empfunden und scheinen, ebenso wie die Behandlung, auf den Einfluß des Jacob van Ruisdael hinzuweisen, mit dem Blankerhof in Amsterdam zusammentraf. Der klare graue Ton beherrscht die Färbung so sehr, daß das Bild fast monochrom wirkt. Auch in diesem Tone steht daselbe dem Ruisdael am nächsten; freilich nur in dessen Winterstücken, in denen dieser Ton auf einer feinen Beobachtung der Natur beruht, während hier diese Einförmigkeit der Färbung nicht ganz motivirt ist.

Blankerhof war mehrmals in Rom, wo er in der Künstlerwelt den Beinamen Maat führte. Auf seinen Reisen soll er die italienischen und griechischen Küsten befahren haben und den Studien auf diesen Fahrten die Motive seiner Bilder entlehnt haben. Die eben genannten Gemälde geben zwar einfache Motive von der holländischen Küste. Allein deshalb brauchen wir Houbraken's Angabe doch nicht in Zweifel zu ziehen; denn verschiedene holländische Marinemaler benützten die ausgedehnten Handelsbeziehungen Hollands im mittelländischen Meere zu Fahrten an den Küsten deselben mit den

¹ Blankerhof oder Blankenhof, nicht aber Blankhof, wie man den Künstler seit Houbraken zu nennen pflegt, ist der Name deselben in den Urkunden von Alkmaar und Amsterdam geschrieben.

Kauffahrern ihrer Landsleute. Dies ist unter anderen der Fall mit REYNIER NOOMS, der wohl nach seinen weiten Seefahrten den Beinamen Zeeman führt, mit dem er selbst seine Bilder zu bezeichnen pflegt. Die wenigen bestimmten Angaben, die wir über den Künstler besitzen — er soll 1612 in Amsterdam geboren und dort thätig gewesen sein — werden uns aus den Daten und einzelnen Vorwürfen seiner Gemälde und Radirungen einigermaßen bestätigt. Seine Gemälde sind mit Vorliebe den Küsten des adriatischen Meeres entlehnt. Dies ist auch der Fall mit dem Bilde, welches die Wesselhoef'sche Sammlung vom Künstler aufzuweisen hat. Die felsige Küste und die Bauart der kleinen Hafentadt zeigen Motive aus Istrien und Dalmatien. Der feine graue Ton, in dem die reichen Farben der Abenddämmerung nur angedeutet sind, verräth den Amsterdamer Künstler, der unter dem Einflusse des Simon de Vlieger groß geworden ist. Dieser Ton und die Beleuchtung sind freilich so nordisch, daß der Künstler wohl schon seit Jahren den Süden nicht mehr gesehen hatte, als dies Bild entstand. Dasselbe befand sich früher in der Sammlung von Hutten zu Würzburg.

Auch von dem ersten Meister unter den Marinmalern Hollands, vom jüngeren WILLEM VAN DE VELDE hat die Wesselhoef'sche Sammlung ein charakteristisches Gemälde aufzuweisen, eine „Stille See mit Booten und Schiffen“, dessen warme, sonnige Stimmung Holzapfel in seiner Radirung wirkungsvoll und treu zum Ausdruck gebracht hat.

DAS THIERBILD UND DAS STILLEBEN DER HOLLÄNDER.

NACH guter alter holländischer Sitte hatte Nicolaus Hudtwalcker sein Efszimmer mit einer Reihe stattlicher Gemälde der großen niederländischen Thier- und Stillebenmaler ausgestattet. Eines derselben, das große prächtige Stilleben von Frans Snyders haben wir schon kennen gelernt. Von den holländischen Meistern sind Melchior Hondecoeter, Jan Weenix, David Wyntrack mit je zwei Bildern, Rachel Ruych und Cornelis de Heem mit je einem Werke vertreten.

MELCHIOR HONDECOETER, „ohne Rival in der Darstellung des lebenden Federvieh's“, wie Waagen sich bei Beschreibung des größeren und zuerst erworbenen Bildes in der Wesselhoef'schen Sammlung ausdrückt, verleugnet doch nicht ganz das falsche Pathos, welches in den gleichzeitigen Gemälden historischen und sittenbildlichen Inhalts, ja selbst in den Landschaften und Thierbildern der holländischen Schule sich geltend macht. Der Künstler zahlt in dem in manchen seiner Bilder hervortretenden Streben, die einfachen Motive des Hühnerhofes großartig dramatisch zu beleben, einen kleinen Tribut an den Verfall der holländischen Kunst, welche sonst in Hondecoeter's Charakteristik der Thiere, in seiner Beobachtung des Thierlebens, in dem Reichthum, der Kraft und Harmonie der Farben, im Helldunkel und in der energischen malerischen Behandlungsweise einen ihrer zahlreichen Triumphe feiert.

Beide Gemälde der Wesselhoef'schen Sammlung gehören schon durch ihr Motiv zu den besonders beliebten Werken des Künstlers. Den „Hühnerhof“, erst vom jetzigen Besitzer erworben, gibt die Radirung von Deininger in der Kraft und Pracht der Färbung, im Helldunkel, in der leichten Behandlung der Federn des prächtigen, aufgeblähten Cochinchina-Hahnes so charakteristisch wieder, daß mir eine Beschreibung des Bildes erspart wird. Das zweite, sehr umfangreiche Gemälde des Künstlers stammt aus der Sammlung Slagregen in Amsterdam. Waagen nennt es eines der besten Werke des Hondecoeter. Die Mitte des Bildes, zugleich der Glanzpunkt desselben, ist ein Pfau, der auf einem Steinpostament sitzt; neben ihm hockt das Weibchen. Vorn ruft eine weiße Henne, erschreckt über den

Stelzvogel, der auf sie zuläuft, ihre Küchlein zusammen, während der Hahn in stolzer Sorglosigkeit hinter ihr steht. Auch dieses Bild ist durch eine der Composition entsprechende reiche Färbung ausgezeichnet, die durch ein ausgebildetes Helldunkel zu harmonischer Wirkung zusammengestimmt wird.

Wo JAN WEENIX einmal ausnahmsweise in den Motiven seinem wenig älteren Landsmanne nachfolgt, steht er entschieden hinter diesem zurück; es fehlt ihm in solchen Bildern die Lebendigkeit in der Auffassung, die Pracht und Kraft der Farben. Dagegen ist er in jenen berühmten Stillleben von toden



Jan Weenix, „Der Blumenstrauß“.

Thieren, die ihm ganz eigenthümlich sind, ein ebenso großer Meister wie Hondcoeter in seinem Fach. Gewöhnlich ist die Beute der Jagd das Motiv, welches der Künstler in seinen Bildern zur Darstellung bringt: ein Hase, ein paar Rebhühner, ein Fasan und einige kleinere Vögel mit buntem Gefieder liegen im Vordergrund eines Parkes vor einer großen Steinvasse oder am Fuße eines Baumes; daneben die Flinte, Pulverhorn und anderes Jagdgeräthe in reichster Ausstattung. In der meisterhaften Wiedergabe des Thierpelzes und der Federn ist Weenix unübertroffen. In seinen Farben ist er freilich nicht so prächtig und aufdringlich wie Hondcoeter, aber nicht minder fein und noch gewählter, dabei im Ton zarter. Die hohe künstlerische Vollendung und Naturtreue und die außerordentlich decorative Wirkung dieser großen Stillleben machen die hohen Preise begreiflich, welche für dieselben gezahlt werden. Das



DER PASCHA UND SEIN HAUSEM





STILLE ZEE.

vervaardigd door de uitgever.

Gemälde dieser Art in der Wesselhoef'schen Sammlung gehört wohl zu den früheren Werken des Künstlers. Dafür spricht der Anschluß an die späteren Gemälde seines Vaters, Giovanni Baptista Weenix, sowie das Alter des neben dem toten Wilde dargestellten jungen Jägers, in welchem man mit Wahrscheinlichkeit des Künstlers eigenes Bildniß erblickt.

Vor diesem großen wirkungsvollen Bilde möchte ich einem kleineren Werke des Jan Weenix aus dessen spätester Zeit doch noch den Vorzug geben; einem Gemälde mit abweichender Darstellung, einem Blumenbouquet, das die Bezeichnung *J. Weenix f. 1712* trägt. Der bestehende Holzchnitt nach Raudner's Zeichnung gibt ein gutes Bild der Composition und Wirkung. Ich glaube, daß man Jan Weenix in solchen Blumenstücken unmittelbar neben den, freilich grundverschiedenen Blumen-Brueghel und selbst über Meister wie Jan van Huysum stellen darf. Die Anordnung ist ungefuchter und malerischer, namentlich auch der landschaftliche Hintergrund, welchen Weenix regelmäßig hinter dem Bouquet anbringt. Dazu kommt eine außerordentlich malerische Behandlungsweise und Färbung, die eine ganz eigenthümliche Anziehungskraft ausübt, während die Blumenstücke des Jan van Huysum immer eine etwas kalte und glatte Wirkung ausüben und durch ihre Behandlung an Porzellanmalerei erinnern. Die Berliner Galerie hat ein ähnliches Blumenstück von der Hand des Künstlers aufzuweisen, das in jeder Beziehung wie das Gegenstück des Wesselhoef'schen Bildes erscheint. Es ist daher auch wohl gleichfalls in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden.

Wie sehr Weenix in solchen Bildern der berühmten Blumenmalerin RACHEL RUYSCH überlegen ist, beweist selbst ein so gutes Werk derselben, wie es die Wesselhoef'sche Galerie besitzt. Neben der Blumenvase von Weenix, deren Gegenstück dieses Gemälde in der Galerie bildet, erscheint die Behandlung der Rachel gequält, die Färbung kalt und schwer. Bezeichnet ist das Bild: *Rachel Ruyfch MDCXCI*.

Auch von DE HEEM's Hand schmückt ein großes Stilleben die Wand des Eßzimmers. Waagen hat daselbe „mit Wahrscheinlichkeit“ dem Jan Davidsze zugeschrieben; der jetzige Besitzer gibt ihm den bescheideneren Namen Cornelis de Heem. Wie ich glaube, mit Recht. Allerdings schließt sich das Bild in der Anordnung und der Auswahl der Gegenstände, wie in ihrer Wiedergabe auf's Engste an spätere Werke des Jan Davidsze de Heem an. Allein die Behandlung ist doch breiter und weicher und vielmehr für Cornelis bezeichnend, der ja in seinen besten Werken seinem Vater und Lehrer ganz nahe kommt.

Der große Abstand der älteren und jüngeren Richtung der holländischen Malerei tritt uns vielleicht kaum in einem anderen Zweige derselben so deutlich entgegen wie im Thierstücke und im Stilleben. Man vergleiche nur die Hühnerhöfe eines Melchior Hondecoeter mit dem Federvieh des DAVID WYNTRACK, der nur etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre älter gewesen sein kann als Hondecoeter. Statt der reichen prächtigen Localfarben dort ist die Färbung hier durch einen hellgrauen Ton gebrochen; statt des Helldunkels nüchterne klare Tagesbeleuchtung; statt künstlerisch abgewogener Composition eine beinahe zufällige Zusammenstellung der einzelnen Thiere; statt eines einheitlichen Motives und selbst eines gewissen Pathos in der Auffassung die einfachste, ungefuchte Charakteristik. Gerade diese letztere läßt uns aber zuweilen an Wyntrack's Bildern reinere Freude haben, als an den weit kunstvolleren Werken des jüngeren und berühmteren Meisters.

Wyntrack's Gemälde sind selten. Den Grund dafür erfahren wir durch die neueste Forschung: David Wyntrack wurde im Jahre 1657 zum Rechtsconsulenten (*ordinaris clerck*) der Staaten Holland

und West-Friesland ernannt und war als solcher bis zu seinem Tode 1678 im Haag thätig. Der in dieser Stellung sehr beschäftigte Jurist konnte natürlich nur in seltenen Musestunden malen. Gelegentlich scheint er auch kleine Thiere in die Bilder von befreundeten Landschaftsmalern gemalt zu haben. So glaube ich in den Gänfen und Enten einer Landschaft des Hobbema vom Jahre 1667 in der National-Gallery zu London die Hand des Wyntrack zu erkennen, dem ich auch die Wasservögel auf dem „Sumpfe“ des Jacob van Ruisdael in der Akademie-Galerie zu Budapest und in einigen anderen Bildern desselben zuschreiben möchte.

Die mir bekannten Werke des Wyntrack sind in der That fast alle vor seiner Anstellung im Haag entstanden. Die Eremitage in St. Petersburg besitzt deren drei; zwei Gegenstücke vom Jahre 1643 und eine große Meierei von 1656, sämtlich in ihrem landschaftlichen Theil von Jan Wynants ausgeführt. In einem Bilde des Museums Kunstliebe zu Utrecht vom Jahre 1652 ist die Landschaft von der Hand des Joris Verhaege. In anderen Bildern, zum Beispiel im Suermondt-Museum zu Aachen, in verschiedenen kleineren Bildern der früheren Zeit im Privatbesitz zu Berlin u. s. f., hat wohl Wyntrack selbst den unbedeutenden landschaftlichen Hintergrund dieser Gemälde ausgeführt.

Herr Wesselhoef besitzt zwei Gemälde des Künstlers, in denen die Landschaft von jenen beiden eben genannten Mitarbeitern des Wyntrack herrührt, von Joris Verhaegen und Jan Wynants. Ersteres, das kleinere der beiden Bilder, stammt aus der Sammlung Weyer in Köln, wo die Landschaft dem Hobbema zugeschrieben wurde. Doch lassen schon Färbung und Behandlung auf die Entstehung des Bildes um das Jahr 1650 schließen, wodurch jede Betheiligung des Hobbema, der damals noch ein Kind war, ausgeschlossen ist. Die sieben kleinen schnatternden Enten, die vorn am Wasser sind, zeigen die feine Beobachtung und treffende Charakteristik des Wyntrack. Dasselbe ist in höherem Mafse mit den lebensgroßen Thieren in der Landschaft des Jan Wynants der Fall, Enten und Gänfen auf einer Wasserfläche, über welche man in eine Landschaft mit italienischen Formen blickt. Besonders ausgezeichnet ist eine weiße Haubenente im Vordergrund. Die Entstehung dieses Bildes scheint mir schon nach dem Jahre 1657, dem Zeitpunkte seines Eintritts in die Staatsstellung, vielleicht schon etwa zehn Jahre später zu fallen.



VERZEICHNISS DER KÜNSTLER,

AUF DEREN WERKE IM TEXT NÄHER EINGEGANGEN IST.

	Seite		Seite
ALBANI, Francesco Albani	7	MIEL, Jan Miel	7
BAKHUISEN, Ludolf Bakhuißen	57 f.	MIERIS, Frans van Mieris d. Ä.	27.
BERCHEM, Claes P. Berchem	52	MIERIS, Jan van Mieris	28
BERGEN, Dirk van Bergen	53	MIERIS, Willem van Mieris	28
BLANKERHOF, Jan Th. Blankerhof, gen. Maat	58	MILLET, Jan François Millet	7 f.
BORSSOM, Abraham van Borffom	40 f.	MURANT, Emanuel Murant	39 f.
BOTH, Jan Both	49 f.	NEER, Aart van der Neer	44
BREKELINKAM, Quirynd Brekelenkam	32	NEER, Eglon van der Neer	45
CUYP, Jan Gerritsz Cuyp (?)	25	NETSCHER, Caspar Netscher	28
DECKER, Conraet Decker	38 f.	OCHTERVELT, Jacob Ochtervelt	28 f.
DOU, Gerard Dou	21	OSTADE, Adriaan van Ostade	34 f.
DUGHET, Gaspard Dughet, gen. Gasp. Poufsin	7	REMBRANDT, Rembrandt Harmensz van Ryn	20 f.
DUSART, Cornelis Dufart	34	RUISDAEL, Jacob van Ruisdael	35 f.
DYCK, Anthony van Dyck (?)	13	RUYSDAEL, Salomon van Ruysdael	19
EVERDINGEN, Allart van Everdingen	42 f.	RUYSCH, Rachel Ruyfch	61
GOYEN, Jan van Goyen	18	SAFTLEVEN, Herman Saftleven	53 f.
HACKAERT, Jan Hackaert	50 f.	SNYDERS, Frans Snyders	13
HALS, Frans Fz. Hals (?)	15 f.	STEEN, Jan Steen	33 f.
HEDA, Claes Willemsz Heda	19	TENIERS, David Teniers d. J.	11 f.
HEEM, Cornelis de Heem	61	TERBORCH, Gerard Terborch	26 f.
HELST, Bartholomeus van der Helst	23	UDEN, Lucas van Uden	13
HEYDEN, Jan van der Heyden	45 f.	VELDE, Willem van de Velde	59
HONDECOETER, Melchior de Hondecoeter	59	VERMEER, Jan Vermeer van Delft	22
HOOCH, Pieter de Hooch	22 f.	VLIEGER, Simon de Vlieger	16 f.
HUGHTENBURG, Jan van Hughtenburg	56	VRIES, Roelof de Vries	39
JARDIN, Karel du Jardin	52	WEENIX, Jan Weenix	59 f.
KEIRINCX, Alexander Keirincx	14 f.	WILS, Jan Wils	53
KOEDIJCK, Nicolaus Koedijck	30 f.	WITTE, Emanuel de Witte	47 f.
LINGELBACH, Jan Lingelbach	56	WOUWERMAN, Jan Wouwerman	56
LOO, Jacob van Loo	29 f.	WOUWERMAN, Philips Wouwerman	54 f.
LOOTEN, Jacob Looten	41 f.	WYNANTS, Jan Wynants	45 f.
MAES, Nicolaus Maes	21	WYNTRACK, David Wyntrack	61 f.
MEER, Jan van der Meer de Jonge	53	ZEEMAN, Hendrik Nooms, gen. Zeeman	58 f.

INHALT.

TEXT:

	Seite
Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes <i>Wesselhoef</i> in Hamburg	1

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT.

„Das Schlöfchen an der Maas“ nach <i>S. de Vlioger</i> . Radirung von <i>W. Hecht</i>	16
„Bildniß des Maurits Huygens“ nach <i>Rembrandt van Ryn</i> . Radirung von <i>W. Hecht</i>	20
„Die büßende Magdalena“ nach <i>Gerard Dou</i> . Radirung von <i>L. Kühn</i>	21
„Bildniß einer alten Dame“ nach <i>J. G. Cuyp</i> (?). Radirung von <i>Doris Raab</i>	25
„Bildniß des Jan Roever“ nach <i>G. Terborch</i>	26
„Männliches Bildniß“ nach <i>Frans van Mieris</i>	28
„Der Raucher“ nach <i>Jac. Ochtervelt</i>	28
„Der abgewiesene Freier“ nach <i>Q. Brekelenkam</i> . Radirung von <i>J. Holzapfl</i>	32
„Inneres einer holländischen Bauernhütte“ nach <i>Adr. van Ofsade</i> . Radirung von <i>R. Raudner</i>	34
„Die Kapelle in den Bergen“ nach <i>Jacob van Ruysdael</i> . Radirung von <i>R. Raudner</i>	35
„Das Innere einer holländischen Kirche“ nach <i>E. de Wütte</i> . Radirung von <i>P. Ritter</i>	47
„Die Brücke über den Bergbach“ nach <i>Jan Both</i>	49
„Der Labetrunk“ nach <i>K. du Jardin</i>	52
„Strafsenanficht“ nach <i>J. Vermeer</i>	53
„Stille See“ nach <i>W. van de Velde</i> . Radirung von <i>J. Holzapfl</i>	59
„Der Pascha und sein Harem“ nach <i>M. de Hondcoeter</i> . Radirung von <i>J. F. Deininger</i>	59

TEXT - ILLUSTRATIONEN.

„Bollwerk am Canal“ nach <i>Jan van Goyen</i> . Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Th. Knefing</i> in München	3
„Der Pavillon beim Huis im Bosch“ nach <i>Jan van der Heyden</i>	6
„Die neuesten Nachrichten“ nach <i>David Teniers d. J.</i>	12
„Lachender Burfché“ nach <i>Frans Hals</i> (?). Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Th. Knefing</i> in München	16
„Das Flußufer“ nach <i>Salomon van Ruysdael</i>	18
„Lockere Gesellschaft“ nach <i>Jacob van Loo</i>	31
„De Stroopliker“ nach <i>Jan Steen</i> . Holzschnitt aus der xylogr. Anstalt von <i>Th. Knefing</i> in München	33
„Der Efeltreiber“ nach <i>Jan Wynants</i>	43
„Reiter an der Düne“ nach <i>Ph. Wouterman</i>	55
„Blumenstrauß“ nach <i>Jan Weenix</i>	60

INITIALEN UND VIGNETTEN.

Buchstabe *D* Seite 3 aus der *Hyperotomachic* des *Poliphilo*.
 Initialen und Schlussvignetten nach *J. von Wier*.

